北大文学讲堂

温儒敏　姜涛◎编

中央编译出版社
CCTP
Central Compilation & Translation Press

VISIT...

LANZAROTE Caliente.com

----

www.5iipad.com----引领潮流ipad电子阅读新时尚

严家炎 荒诞又庄严的复仇正剧——释鲁迅《铸剑》一篇非常奇特的作品（1）严家炎，1933年11月14日出生于上海。1958年北京大学副博士研究生肄业。现任北京大学教授,博士生导师。专业：20世纪中国文学史研究。

1984 - 1989年任北京大学中文系系主任；1989年至今任中国现代文学研究会会长。主要著作有《中国现代文学史》三卷本（与唐弢共同主编）,《金庸小说论稿》和《中国现代小说流派史》等。

拓展阅读：

《故事新编》，鲁迅著，人民文学出版社《古小说钩沉》，鲁迅辑，人民文学出版社《唐宋传奇集》，鲁迅辑，人民文学出版社我今天讲《铸剑》，要分成三个部分：第一部分，讲《铸剑》是一篇非常奇特的作品。第二部分，讲作品中的两个意象和三首古歌，对某些不好理解的地方做些阐释。第三部分讲《铸剑》的审美旨趣以及其他相关的问题。

先讲第一部分。

《铸剑》在我们的新文学史上，是一篇很少有的奇特的作品。奇就奇在通过对宴之敖者代人向暴君复仇的描写，所体现出的一种“原侠”的精神。奇还奇在它表现了鲁迅的一种内在的人格以及他那种天马行空般的想象力。

1，现代武侠小说

从素材来说，《铸剑》脱胎于《列异传》这本中国古代小说。鲁迅在自己编的《古小说钩沉》里，就曾引了《列异传》的这篇小故事，这个故事也见于《搜神记》里，其内容大概是这样的：楚王让当时最有名的铸剑师铸炼最好的宝剑。铸剑师名叫干将，他炼了两把剑，雄剑留了

下来，雌剑准备交给楚王。干将对自己的妻子说：“我铸的剑，一旦交给楚王，我自己的生命就会保不住，我会被杀死。因为楚王要最好的剑，如果会铸剑的人活着，这就不牢靠，怕他铸炼出更好的剑来，所以楚王必须把铸剑的人杀掉。”干将对自己的命运作了这样的预测。果然，他交出了剑，楚王就把他杀了。后来，他的儿子长大以后，按父亲的遗嘱要为父亲报仇。可实际上，他报仇的对象是一个国君，是一个有庞大的禁卫军的专制暴君，他没有办法实现愿望。后来他被发现了，自己就逃到山里面去，遇到了一个客人。这个客人对他说：“我可以代你报仇，但是需要你的头和剑。”于是，他就自杀了，把宝剑和头都交给了这个客人，客人就带着他的头到京城里去，把他的头放在锅里边煮，三天三夜不烂，国王很好奇，就过来看。客人利用这个机会，就用剑把国王的脑袋砍下来，并把自己的脑袋也砍下来，这样三个头掉在锅里一起煮，最后也分不清哪颗头颅是国王的，哪个头是干将儿子的，哪个头是客人的，只好合葬，成为三王坟。根据这样一个传说，鲁迅写下了《铸剑》这篇小说。

但是，《列异传》只是《铸剑》故事的一个来源，鲁迅还参考了《搜神记》等其他典籍，以及他小的时候，看的各种各样奇异的故事书，像《吴越春秋》、《越绝书》等。《吴越春秋》、《越绝书》是西汉时代的书，写的是春秋战国时代的故事。鲁迅把这些材料综合起来，完成了这篇小说。这也就是说，在《铸剑》中鲁迅已经对传说的内容进行了改造。我们可以对照一下小说《铸剑》和《搜神记》、《列异传》中的记载。对照起来看，会发现有一点十分不同：干将铸剑成功而遭到楚王杀害这段情节，在小说里是被虚化的，写得不那么实，是通过干将的妻子莫邪，即眉间尺的母亲追溯往事这样一种口气来写出的。干将、莫邪这些名字没有出现，国王也没有明说就是楚王，这些都没有具体地交待，而是被推向了远处，仅仅作为背景，由眉间尺的母亲复述出来，小说和原来的传说是有所分离的。这是小说和原来的故事的第一点差异。第二点差异呢，就是在复仇的过程中，原来主要强调干将、莫邪的儿子眉间尺为父复仇，他是复仇的主角。但是，在鲁迅的小说里，复仇的一号主角已经是一名叫宴之敖者的黑色人，眉间尺已经降为二号主角。黑色人第一次出场就显得很不一般，是非常老练、成熟的一个豪侠之士。在小说中，眉间尺遇到了一个干瘪脸少年，他被这个少年扭住不放，说自己的丹田被眉间尺撞坏了，叫他赔偿。正在纠缠不休的时候，宴之敖者出场了。他，只有很简单的一个动作，就是用手轻轻地一拨干瘪脸少年的下巴，两个眼睛瞪着他看，看得这个有些流氓气的干瘪脸少年害怕了，知道形势不妙，就转身溜之大吉。宴之敖者一出场的第一个动作，就表明他是一个不简单的人物，他的干练、机警和沉着都显示了出来。小说与原来的传说的第三点差异是，鲁迅塑造的这个黑色人神秘而怪异，说话的声音像鸱鸮，射出的眼光像磷火，气质里透露出一股严峻、寒冷的气息。黑色人代眉间尺向暴君复仇，不但不图任何酬报，而

且连自己的性命都要搭进去。这种心理从一开始就有所交代。我们可以读一读眉间尺和黑色人的一段对话："但你为什么给我去报仇的呢？你认识我的父亲么？"眉间尺问他。黑色人回答说："我一向认识你的父亲，也如同认识你一样，但我要报仇，却并不为此。聪明的孩子，告诉你罢。你还不知道么，我怎么地善于报仇。你的（仇）就是我的（仇）；他（指眉间尺的父亲）也就是我。我的魂灵上是有这么多的，人我所加的伤（就是我这个人灵魂里边已受过许许多多的伤，有的是人家加害的，也有的是我自己伤害到自己的），我已经憎恶了我自己！"

他对自己并不特别看重，意味着他在开始承担报仇这个使命时，就准备牺牲自己，也意味着他有一种热得发冷的性格。

中国古代的侠客，可以分为两种：一种是受雇于人的侠客，他们受雇于某个专门的人，像春秋战国时代的四大公子孟尝君、信陵君等就养了很多的士。这些"士"平常蒙受着主人的各种恩泽，最后呢，要为主人做一切事情，包括牺牲自己。所谓"士为知己者死"就是这样一种状况。这是一类侠士，他的主人是一个人，他要为一个主人解忧出力。另外有一类侠士，所谓"布衣之侠"，他们不为别人所养。他们是有着自己独立的身份的。这种"布衣之侠"与墨家的关系很密切，他们施恩不图报，甘愿自我牺牲，这就是所谓的"原侠"。在他们身上，体现了一种更为高尚的侠义精神，黑色人可以说就是这样一位充满原侠精神的侠士。《铸剑》中的大部分篇幅，写的就是这个黑色人在眉间尺没办法复仇的情况下，主动地挑起担子，用剑和头实现了向暴君复仇的使命。鲁迅把原先传说里边所缺少的或者不太明显的这些思想，大大向前推进了，大大地加以突出了。从这个意义上说，《铸剑》是一篇新文学作品，但同时又可以看作是一篇现代的武侠小说。我不知是不是可以这样看，同学们赞成不赞成，我们可以讨论一下。我之所以说《铸剑》不仅是一篇新文学作品，而且还是一篇现代武侠小说，是因为它确实具有一般武侠小说的特征。它写的是侠士为人复仇的故事。武侠小说之所以叫做武侠小说，一般地说，它的内容就是仗义行侠，仗武行侠，这就是武侠小说内容上最重要的特点。《铸剑》也是这样。当然黑色人不只是"仗武"，他也运用了智慧。他之所以能够把专制暴君消灭，与他同归于尽，就是靠了他娴熟的剑艺和过人的智慧。可以说，是靠大智大勇实现了复仇的愿望。

严家炎 荒诞又庄严的复仇正剧——释鲁迅《铸剑》一篇非常奇特的作品（2）2，非凡的想象力

上面讲的是《铸剑》的第一点奇异之处。还有一点呢，是表现在艺

术上，《铸剑》具有奇特的丰富的想象力。与其他的一些小说类型相比，比如与侦探小说、科幻小说、言情小说、历史小说、滑稽小说相比，武侠小说的特点除了题材和内容的不同，就在于具有非凡的、奇特的、丰富的想象力。《铸剑》在这一方面可以说是非常突出的。在《列异传》中，原来对故事的交代非常简单：先是客得到了赤鼻的头与剑，后来把国王的头砍下来，然后客也把自己的头砍下来，三颗头在一起煮烂，到这里故事就讲完了。但是在《铸剑》中，几乎完全不同。单是眉间尺拔剑自杀到把宝剑和头交给黑色人这个情节，就写得极有声有色。鲁迅运用了非常洗练的笔墨，富有诗意地刻画了一个接一个动人的场面：先是狼群的出现，狼群一下子把眉间尺的尸体撕碎了。然后，它们又要来咬黑色人，黑色人挥剑一下子把那最大的一匹狼头砍倒，群狼又把这条死狼给吃了。作者写得非常洗练，笔墨不多，但那个场面是很震撼人的。接着，鲁迅又写黑色人唱着歌扬长进入京城，然后进入王宫里去献艺。他是怎样表演的呢？他让眉间尺的头颅在开水里做各种各样的舞蹈、游动，甚至对着国王嬉笑、唱歌，这一系列的描写都令人惊骇，超乎一般的想象。鲁迅把这些奇异的情景写了出来，具有撼人心魄的效果。

我们来看下面两段文字：王站起身，跨下金阶，冒着炎热立在鼎边，探头去看。只见水平如镜，那头仰面躺在水中间，两眼正看着他的脸。待到王的眼光射到他脸上时，他便嫣然一笑。这一笑使王觉得似曾相识，却又一时记不起是谁来。刚在惊疑，黑色人已经擎出了背着的青色的剑，只一挥，闪电般从后项窝直劈下去，扑通一声，王的头就落在鼎里了。

仇人相见，本来格外眼明，况且是相逢狭路。王头刚到水面，眉间尺的头便迎上来，狠命在他耳轮上咬了一口。鼎水即刻沸涌，澎湃有声；两头即在水中死战。约有二十回合，王头受了五个伤，眉间尺的头上却有七处。王又狡猾，总是设法绕到他的敌人的后面去。眉间尺偶一疏忽，终于被他咬住了后项窝，无法转身。这一回王的头可是咬定不放了，他只是连连蚕食进去；连鼎外面也仿佛听到孩子的失声的叫痛的声音。

这两段描写是非常精采的，笔墨精练，但想象力又是非常丰富、细致，甚至细致到了设想王的头有五处被咬伤了，而眉间尺有七处，这都是非常具体的描写。一直到眉间尺的头被国王死死咬住不放，陷入困境，黑色人就参战了，他把自己的脑袋砍掉，正是为了参加战斗。于是二比一，处于绝对优势，国王再狡猾也没有用，最后二头把国王的头颅撕烂，他们两个当然也同归于尽了，完全烂到了一起。这些描述全部出于鲁迅自己的想象。奇异之极，荒诞之极，出乎常理之极，却又有一种很强的震撼力。仇恨的头颅怎么在那里念念不忘复仇，要实现自己复仇

的愿望，产生了一种多么强大的力量——难以想象的超自然的力量，这些都写得非常惊世骇俗，但是又非常传神。为什么一般的年轻人喜欢看武侠小说，我想一个很重要的原因就是，武侠小说充分发挥了作者的想象力，因而很吸引人。《铸剑》在这一方面尤其显示了巨大的长处。这就是我想简单地说的第一个问题，《铸剑》奇特在哪里。

严家炎 荒诞又庄严的复仇正剧——释鲁迅《铸剑》两个意象和三首古歌（1）鲁迅说过："改革最快的还是火与剑"，主张正义的复仇。鲁迅的"复仇"哲学同时包含着对复仇行为的超脱、调侃和一种虚无感。

1，"火"与"剑"

下面我讲第二个问题，就是讲两个意象和三首古歌。《铸剑》里边有两个贯穿全篇的意象，很值得注意。一个是闪着青光的剑，还有一个就是燃烧得通红的火，是把鼎里面的水煮开了的炭火，很大的炭火。小说里提到的"兽炭"这个词，我想不是野兽的骨头所做的炭，那个烧起来臭味就不得了了，骨头要能烧那是很困难的。所谓兽炭就是把各种各样木头的屑，即木头碎末，跟其它东西揉合在一起，做成野兽的样子，小狗啦、小兔子啦，各种各样的野兽的样子，这就叫做兽炭。这个说法是有根据的，古代有的书里有记载，如南北朝时期有几本书就专门记载了几位达官贵人用炭烤火的时候，就用了这种特别的木炭。把木炭屑做成各种动物的样子来烧，因为是加过工的，所以燃烧起来火力特别猛，温度也特别高，这就是小说里所描写的炭火。小说写到黑色人站在这样的烧着火的鼎面前身上映得都红了，看起来火的颜色都映到他身上，特别显得雄壮、显得瑰丽。这两个意象是很重要的，一个是剑，一个是火。鲁迅在1925年《两地书》第十篇，就是他跟许广平的通信第十封里面说过："改革最快的还是火与剑。"在辛亥革命之后，看起来已经推翻了皇帝的统治了，但是政局还是非常混乱，政权实际上还是掌握在军阀们的手里，中国的混乱怎么能够改变呢？鲁迅在1925年的时候，也就是南方的孙中山北伐快要开始时，实际上就是孙中山快去世的那一年，鲁迅写了这个话，他认为中国改革最快的还是火和剑，也就是要靠武装斗争推翻北洋军阀的统治，要解除这些军阀们的武装。也正是依靠了火与剑，黑色人去帮助眉间尺完成了向专制暴君复仇的使命。

一般来说，鲁迅是不赞成有怨必报或是为了报仇就滥杀无辜这样一种复仇行为的。他在自己编录的《会稽郡故书杂集》"朱朗"一条之下写

过一段按语。朱朗是东汉末年的人，《会稽典录》卷下这样介绍他："朱朗，字恭明，父为道士，淫祀不法，游在诸县，为乌伤长陈頵所杀。朗阴图报怨，而未有便。会頵以病亡，朗乃刺杀頵子。事发，奔魏。魏闻其孝勇，擢以为将。"这是原书里边的记载。鲁迅对这件事情是有看法的，他在正文下面写了一段按语："按：春秋之义，当罪而诛不言于报，匹夫之怨止于其身。今朗父不法，诛当其辜，而朗之复仇，乃及胤嗣。汉季大乱，教法废坏，离经获誉，有惭德已。岂其犹有美行足以称纪？"鲁迅的意思是说：按《春秋》所讲的道理，一个人有罪，他本身做了许多坏事，这样被杀了，那是不必再讲报的，人和人之间的恩怨，应限制到他自身为止。现在朱朗的父亲做了许多坏事，杀他是没错的，朱朗的复仇竟然杀到陈頵的未成年的孩子身上。汉代末年是大乱的时候，礼法受到破坏，做出不符合儒家经典的事情，竟然还受到称赞，难道是朱朗这个人还有其他好的事迹值得记载下来？鲁迅的这个看法就代表了现代人的复仇观念，并不能因为自己亲人被杀就一定要复仇。在鲁迅看来，首先要问的是，复仇是不是符合正义，是不是本身具有正义性，如果不具有正义性，那么还有什么复仇的必要？即使是做儿子的，一定要为亲人复仇吗？再有，你要复仇的话，也该找本人去复仇，怎么能去杀他的儿子，这有什么道理？叫什么英雄？所以鲁迅对于复仇的看法是很现代的。

然而，对于《铸剑》里的专制暴君，眉间尺和黑色人的复仇是正义的。这个暴君，拥有强大的禁卫军保卫自己，却任意杀戮老百姓，对于他，鲁迅是主张复仇的。鲁迅肯定、赞美了黑色人为眉间尺报仇的行为。在对付专制暴君的前提下，他肯定了这个复仇，他不是一般意义上肯定了这个复仇，而是坚决支持用剑和火——即用武力对付暴君。这不仅是他行侠仗义精神的表现，也是他革命思想的表现。

严家炎 荒诞又庄严的复仇正剧——释鲁迅《铸剑》两个意象和三首古歌（2）2，复仇的意志和悲怆

我再说一下《铸剑》中的三首古歌。鲁迅有一个日本学生，也是他的朋友，叫增田涉，曾写信问他关于《铸剑》里的一些难点，提到了这几首古歌，鲁迅回信说（1936年3月28日）："在《铸剑》里我以为没什么难懂的地方，而要注意的是那几首歌，意思都不明显，因为是奇怪的人和头颅唱出来的，我们这种普通人是难以理解的。……"这三首歌有不太容易理解的地方，但如果联系作品里具体的情节环境、人物与当时的气氛等因素，那么这三首歌大体上还可以理解。我们系高远东老师写过《重写民族神话、历史和传说》一文，对三首歌作过考察，可供大家参

考。

第一首歌出现在眉间尺知道要报父仇是极其困难的情况下，他以大勇大敬的精神相信了黑色人的话，很勇敢地砍下了自己的头颅，把这个巨大的、艰难的复仇使命交托给了黑色人之后，黑色人即宴之敖者坚毅地唱了这首歌，背景是狼群“伸着舌头，咻咻地喘着，放着绿的眼光”却不敢追咬，显示着青剑的威力。在这样的背景下，黑色人唱起了第一首歌： 哈哈爱兮爱乎爱乎！

爱青剑兮一个仇人自屠。

夥颐连翩兮多少一夫。

一夫爱青剑兮呜呼不孤。

头换头兮两个仇人自屠。

一夫则无兮爱乎呜呼！

爱乎呜呼兮呜呼阿呼！

阿呼呜呼兮呜呼呜呼！

诗歌的第一、七、八句是衬句，不一定全有意义。第一句从“爱”——眉间尺的爱开始，他爱自己的父母，也爱惜自己的的宝剑。但由于要为父复仇，他甘愿割下自己头颅（“自屠”）。“爱青剑兮一仇人自屠”，“一个仇人”就是眉间尺。以下句中的“一夫”与“一个仇人”是对峙的，处于对立的地位。“夥颐连翩兮多少一夫”：“夥颐”，读过《史记•陈涉世家》的人都知道，“夥”是多的意思，“颐”是助声词，两个字合在一起就是多到令人惊叹的程度。“一夫”或称“独夫”，指的是暴君（孟子称“贼残之人谓之一夫”）。这句意思是：世界上有好多这样残害百姓的暴君。“一夫爱青剑兮呜呼不孤”，呼应上面一句，谓喜爱宝剑用宝剑去杀人的独夫民贼是不少的。第四句重复了上句意思。“头换头兮两个仇人自屠”，仇人用自己的脑袋去换仇人的脑袋，眉间尺是自杀了，而暴君是因为多行不义必自毙，“自屠”就是从这个意义上说的。“一夫则无兮爱乎呜呼”，最后暴君被消灭了。这诗用的是楚辞体。春秋早期有越人歌，实际上是记的音，意思是由楚人译的，跟楚辞的句式相近，都是江南的。鲁迅用了楚辞的形式，因为这故事发生在江南。

第二首歌是宴之敖者为国王献艺时唱的，那时金鼎中的水刚刚沸腾。炭火的红光映在宴之敖者的身上，他“伸起两手向天，眼光向着无物”。“无物”的一种解释是，一切都不在他的眼里。另外一种是鲁迅常用的所谓“无物之阵”，那“无物”含有看不着、摸不到的意思，实际上是群

众里习惯势力所形成的力量，鲁迅称为“无物之阵”。这儿两种说法都可以说得通。宴之敖者舞蹈着，忽地发出尖利的声音唱起歌来： 哈哈爱兮爱乎爱乎！

爱兮血兮兮谁乎独无。

民萌冥行兮一夫壶卢。

彼用百头颅，千头颅兮用万头颅！

我用一头颅兮无万夫。

爱一头颅兮血乎呜呼！

血乎呜呼兮呜呼阿呼，

阿呼呜呼兮呜呼呜呼！

前两句是指，一腔爱意，一腔热血，谁没有啊。“民萌冥行兮一夫壶卢”，“民萌”是指一般的老百姓，“冥”是黑暗，前半句指老百姓在黑暗当中生活；“一夫壶卢”指国君快乐得大笑，“壶卢”指从喉口发出的噪音狂笑。老百姓在黑暗当中生活，而专制暴君纵情享乐，可以得意狂笑。“彼用百头颅，千头颅兮用万头颅，”谓专制暴君踩着那么多的头颅来获得自己的享受，用多少人的头颅筑起了高台而他在上面享受。“我用一头颅兮而无万夫，”这是黑色人的自白，说我只带着一个头颅（眉间尺的头颅），而未用一兵一卒。“爱一头颅兮血乎呜呼”，“血呼呜呼兮呜呼阿呼”，意指我今天带了一颗头颅也带了他的嘱托来除掉暴君。这就是第二首诗的大概意思。

宴之敖者唱这两首歌，一方面表达自己的复仇的决心，透露出他内心的激越慷慨悲凉，他知道最后自己是要牺牲的，但是他在现场唱着这样的歌，对眼前的一切视若无物，另一方面又流露出侠士本身对复仇行为的超脱、调侃和一种虚无感。这里面杂糅着悲凉和嘲讽两种不同的美学因素，实际上有两类情感，体现着鲁迅“复仇”哲学的全部矛盾。一种是利他的精神以及铲除强暴的正义感；另一种我们只有在反复地吟诵当中才能体会到，那就是调侃，对国王的调侃，对眼前场面的调侃，同时也包含着对自身行动的自嘲，包含着一种冷漠、嘲讽的虚无情绪。这恐怕跟鲁迅早年接受的尼采的强者思想有关，这里面的感情是很复杂的。

第三首歌，是眉间尺的头颅在金鼎里唱给王的，目的是为了引国王下殿观看，以便宴之敖者把他杀死。他唱这首歌与前面两首不一样了。他唱的是颂诗的形式，表面上歌颂国王： 王泽流兮浩洋洋；克服怨敌，怨敌克服兮，赫兮强！

宇宙有穷止兮万寿无疆。

这三句是说，国王的恩泽广大，具有打败一切怨敌的强大的力量，虽然宇宙有穷止，但国王的运命却是万寿无疆。这里暗含着反话。然后第四、五、六句“幸我来也兮青其光！青其光兮永不相忘。异处异处兮堂哉皇！”意思是说，幸好我眉间尺来了，身上带着复仇的剑气，即宝剑的青光，在青光闪耀下，一切仇恨更加清楚难忘，永远记在心头，现在你国王和我眉间尺处境各异，我在鼎中歌舞，你在殿上观看，但马上你也要身首分离的。鲁迅说，第七句用了“堂哉皇哉兮嗳嗳唷”，“嗳嗳唷”是猥亵的淫荡的小调的声音，是南方的一种格调低下，带有调侃嘲弄意味的小调，表现了在“颂诗”形式下对国王的嘲弄。这最后一首歌由眉间尺唱出来，反映了眉间尺精神上、气质上的成熟，他本来是犹犹豫豫，优柔寡断的性格，连杀一只老鼠都下不了决心。但到后来，他信赖了黑色人，把脑袋给了他，眉间尺是真正成熟了，坚强了，摆脱了平庸和凡俗。所以到后来，他在精神和思想气概上与宴之敖者融为一体，宴之敖者曾经唱过的两句歌，他也重复着唱了：“我用一头颅兮而无万夫，彼用百头颅，千头颅……”这正好和眼前的形势对应。国王有很多人守卫着他，有许多精兵，而复仇者一方只有一颗头颅，没有万夫，表现了眉间尺很强的自信以及对国王的轻蔑，他坚信今天仇一定能报。最后我讲第三个问题：

严家炎 荒诞又庄严的复仇正剧——释鲁迅《铸剑》《铸剑》的审美旨趣及其相关问题《铸剑》的第四节食最有趣的，它表现了鲁迅独特的审美旨趣。

《铸剑》1927年4月3日写完的，但不能认为是预言几天以后的四•一二大屠杀。鲁迅写出这部富有原侠精神的作品不是偶然的，他从小就读这方面的书，做不少侠肝义胆的事。他崇敬秋瑾等人，原侠精神和革命精神已经浸入了鲁迅的灵魂。

1，惊心动魄之后的闹剧

《铸剑》不但写出了发生在宫中的这场惊心动魄、既荒诞又庄严的复仇正剧，还写了血仇得报以后宫廷内外延续下来的一场无可奈何的殡葬闹剧，使小说节奏从连续搏斗的紧张气氛得到调节，转向松弛，并在调侃嘲弄声中作结，尽情尽兴地表现了作者鲁迅独特的审美旨趣。

小说第四节是整篇作品最有趣的部分。经过沸水中的长久撕咬，国王和黑色人、眉间尺的头颅终于尽烂，只剩下三具颅骨和一堆毛发。王后、众妃、武士、老臣、侏儒、太监们为辨寻王头，绞尽了脑汁，仍然

徒劳无功。王公大臣们整夜讨论的结果，只能将三个头骨和王的身体放在金棺里落葬。任凭宫廷等级制度如何森严，防卫制度如何严密，眉间尺的大仇终究得报，至尊者终究难逃和反抗者同样埋葬的命运。小说的末尾两段以不动声色的语调描述了出殡的场面并暗加嘲讽道：百姓都跪下去，祭桌便一列一列地在人丛中出现。几个义民很忠愤，咽着泪，怕那两个大逆不道的逆贼的魂灵，此时也和王一同享受祭礼，然而也无法可施。

此后是王后和许多王妃的车。百姓看她们，她们也看百姓，但哭着。此后是大臣、太监、侏儒等辈，都装着哀戚的颜色。只是百姓已经不看他们，连行列也挤得乱七八糟，不成样子了。

这个结尾真是鲁迅式的，充满了深长的调侃意味，既是对专制暴君的进一步的鞭笞和嘲弄，同时又包含着对宴之敖者乃至作者自身的清醒的自嘲。残害百姓的专制暴君尽管已经在一场正义的复仇行动中丧命，但百姓们依旧木然地对着暴君的棺木跪拜不已；几个“义民”更是“很忠愤，咽着泪，怕（黑色人、眉间尺）那两个大逆不道的逆贼的魂灵，此时也和王一同享受祭礼”。有了这一笔，读者才能真正懂得鲁迅为什么要说“群众——尤其是中国的——永远的戏剧的看客。”（《娜拉走后怎样》）有了这一笔，读者才能真正理解黑色人为什么不赞成乃至反感于眉间尺称他为“义士”，才能真正理解黑色人何以要冷然、傲然地称“仗义、同情”这些“先前曾经干净过”的东西，“现在都成了放鬼债的资本”。这里划分了站立的人和跪着的奴隶、献媚的奴才的界限。

2，鲁迅“孤独地面对着大海”创作《铸剑》《铸剑》是什么时候写的呢？有人说是为了提倡向发动了“四•一二”反革命政变的蒋介石复仇而写的，这个说法难以成立。《铸剑》末尾处，鲁迅写了八个字：“一九二六年十月作”。在1935年写的《故事新编》序言里，他也说：《铸剑》是一九二六年秋天在厦门写的，那时一个人住在大石屋里边，很孤独地面对着大海写的。更早的时候，1932年，鲁迅也曾说过，《铸剑》和《奔月》都写在厦门。他写完之后没有寄出去，因为二六年秋天以后，鲁迅的事情非常多，要忙着上课，忙着向厦门大学中文系交研究成果，即整理《古小说钩沉》，又要完成《朝花夕拾》里的几篇散文，还通过多次书信往还决定要不要离开厦门到广州中山大学去。然后，把那个学期打发完了之后，他带着几个学生搬家到了广州，任中山大学教务主任兼文科主任。他那段时间是极度繁忙紧张的，没有时间把作品改定寄出。鲁迅的写作习惯，按他给叶紫的一封信中说是：“立定格局之后，一直写下去，不管修辞，也不要回头看。等到写成后，搁它几天，然后再来复看，删去若干，改换几字。”他说的是他的创作经验，写作品是一口气写下来，不回头，连修辞也暂不考虑。等写成以后，搁几天，冷静下来，才修改。厦门写作的作品，到广州才定的稿子。1927年

4月3日，他在日记里面，记了五个字：“作《眉间赤》讫”，“讫”是“了结”的意思。《铸剑》发表时题名《眉间尺》，收入《故事新编》时，才改为《铸剑》，以便使《故事新编》里作品的题目都统一成两个字。1927年4月3日定稿，4日将作品寄出去，那时离“四•一二”事变还有七八天，离广州的“四•一五”事变（广州发生的反革命事件）还有十几天，那么鲁迅能用《铸剑》提倡向蒋介石复仇吗？我想这是不可能的。这是有的学者牵强地想提高鲁迅作品的思想性而作的生硬解释，其实这会使作品的真正意义变味。鲁迅能未卜先知八九天后的大屠杀吗？不可能的。“一九二六年十月作”是鲁迅注明的时间，是靠得住的。这位学者的不科学的说法，用意是为了防止把《铸剑》看成武侠小说；如果把《铸剑》当成武侠作品，好像是污辱了鲁迅。他们认为武侠小说是不好的，是很恶劣的，是精神鸦片烟，于是便称《铸剑》为历史小说。可孰不知历史上有“头颅相咬”的事实吗？鲁迅自己说过，《故事新编》是“神话、传说及史实的演义”，这三者他是区分得很严格的，决不会把《铸剑》看作什么历史小说。而且鲁迅对武侠小说也有自己的看法，他写出这样一篇充满原侠精神的作品，绝不是偶然的。他十二三岁的时候，已经读过《剑侠传图》那样一些书，也读《吴越春秋》、《越绝书》等书，他曾经给自己起过一个号，叫做“戛剑生”，就是身佩宝剑，富有侠士气质的人。按照记载，他小时候就做过许多侠肝义胆的事情，长大以后，因为崇敬故乡有侠士气的人，特意编了《会稽郡故书杂集》。对于秋瑾这样的女侠，尤其是非常敬佩的。在早年的《中国地质略论》这篇文章里，他正面肯定了豪侠之士，认为豪侠之士是一些爱国者，他热情地说：“吾知豪侠之士，必有悢悢以思，奋袂而起者矣。”意思是，面对着中国被列强瓜分的局面，我相信那豪侠之士一定会起来行动的。在讲自然科学的文章里，都这么写，他的思想便可见一班。五四时期，他在《中国小说史略》里面评价清代的侠义小说的时候，说过“侠义小说之在清，正接宋人话本正脉，固平民文学之历七百余年而再兴者也。”五四时期，周作人曾把《七侠五义》、《水浒传》、《西游记》、《三国演义》、《聊斋志异》等都称之为“非人文学”加以排斥，鲁迅则在《中国小说史略》里对《三侠五义》（即《七侠五义》），作了很有分析的肯定，虽然也有批评，如说侠客们老是当大官僚保镖，但主要是肯定，从小说写法到所体现的侠义精神等方面，他都是有所肯定的。《铸剑》的主角宴之敖者，用的是鲁迅自己用过的笔名。鲁迅曾经在1924年编过一本美术方面的书，收集古代的砖瓦上的图案，叫砖文杂集，用的笔名就是“宴之敖者”。而且这个宴之敖者生长在“汶汶乡”，“汶汶”意为昏黑，昏暗不明，也就是说他生长在黑暗的世界里，他是黑暗社会的愤世者，这个人物从外貌到气质，都有点像鲁迅。从这些方面可以看出，原侠精神和革命思想都融入了鲁迅的灵魂。《故事新编》从创作方法上说是表现主义。所谓表现主义，是作者把自己在一个时期积蓄的内心体验通过一种外在的形象，把它表现出来，表现的是作者自己的感情乃至人格，无论是《补天》还是《奔月》、《铸剑》一直到《理

水》、《非攻》、《出关》、《起死》，都是这样的。详细的解说可看我那篇《鲁迅与表现主义》的文章。

今天我们对《铸剑》的有关问题，作了解释和澄清，形成许多看法，供大家参考。就到这里吧。

钱理群　与鲁迅的生命相遇——谈《野草》中的哲学与想像力《野草》中的哲学（1）钱理群，男，1939年1月30日生于四川重庆，祖籍浙江杭州。1956年并入中国人民大学新闻系，1960年毕业，先后在贵州省安顺地区卫生学校、地区师范学校任教。1978年考取北京大学中文系文学专业研究生，1981年毕业，获文学硕士学位。同年留校任教至今。现为北京大学中文系教授，现代文学专业博士生导师。主要从事中国现代文学专业博士生导师。主要从事中国现代文学的研究与教学，主要著作有《心灵的探寻》，《周作人传》，《大小舞台——曹禺戏剧新论》，《丰富的痛苦》，《中国现代文学三十年》等。

拓展阅读

《野草》鲁迅著，人民文学出版社《两地书》鲁迅著，人民文学出版社《鲁迅传》曹聚仁著，东方出版社今天给大家讲鲁迅的《野草》,主要分两个部分来讲，首先讲《野草》里的哲学，或者说《野草》在鲁迅文章中的特殊地位，即我们为什么讲野草。第二部分讲《野草》里的想象力。

鲁迅对朋友说过，他的哲学都在《野草》里——《野草》露出了鲁迅灵魂的“真”与“深”，相对真实、深入地揭示了鲁迅的个人存在，个人生命的存在与个人话语的存在，《野草》只属于鲁迅自己。《野草》也就成为我们接近鲁迅个人生命的最好途径，窥见鲁迅灵魂的最好窗口。

1，进入鲁迅的世界

先讲第一个题目，为什么大家到大学来学鲁迅的作品，首先建议大家读《野草》，那么《野草》在鲁迅作品中占什么地位呢？大家读鲁迅的作品很多了，普遍反映鲁迅的作品比较难懂。他难懂在什么地方呢？通常的说法是鲁迅的时代背景比较复杂，我们不了解这时代背景，所以很难进入作品。其实，我想这不是我们阅读作品的障碍，因为如果不知道时代背景，可找一些研究鲁迅的文章来读。我想鲁迅作品的难懂就难在你很难知道鲁迅真正在想什么。关于他自己，鲁迅说，我所想的和我写的是不一样的，他又说我为自己写和为别人写是不一样的。这就麻烦

了，我们看到的是他写出来的，但他说我想的和为别人写的不一样，这就使得我们读者很难真正了解鲁迅的“所想”。是什么意思呢？先说“所说”与“所想”的不同，鲁迅曾说：“偏爱我们的作品的读者有时批评说，我的文字是说真话的，这其实是过誉，……我自然不想太欺骗人，但也未尝将心里的话照样说尽……发表一点，酷爱温暖的人物已经觉得冷酷了，如果全露出我的血肉来，到那时还不唾弃我的，……这才真是我的朋友，倘使并这个也没有，则就是我一个人也行。”这话是说得相当沉重的，鲁迅在去世前，还写过一篇文章，题目就颇惊心动魄：《我要骗人》。文章讲这样一事，早晨则出门，就被子一个十二三岁的女孩子捉住了，好是小学生，在募集水灾的捐款，我深知官场的腐败，小女孩辛苦募集来的钱，连给水利局的老爷一天的烟卷也不够的，但是而对这连鼻子尖也冻得通红的真诚的女孩，我能对她说：这一切都没有意义的这样的“真话”吗？我非但不能，而且还带着她，把大票换成零钱，付给她一块钱，她非常高兴，连声称赞我“是好人”，还写给我一张收条，说只要拿着它，就无论走到哪里，都无须再出捐款，小女孩走了。鲁迅看着小女孩在冬天的早晨里越走越远，他的手上还留有小女孩的手温，但此时的手温火一样烧灼着鲁迅的心，因为他骗了这个孩子，鲁迅进一步提出问题，我现在能不骗人吗？比如说，我那80岁的老母亲，她总希望死后能够上天堂，我明知道他死后是不能上天堂的，因为没有天堂，但我能对母亲说这样的真话吗？我得骗她说，老母亲你做一辈子好事，死后一定上天堂，鲁迅于是痛苦地想到现在“也还不是披沥真实的心的时光“，又写下了“我要骗人”这四个大字，鲁迅这番自剖是十分感人的。我常想，说真话固然很不容易，而公开承认“我要骗人”，正视自己既渴望说真话、又不能不骗人的内心矛盾，这是更加难得，需要更大的勇气的。鲁迅的“所想”与“所说”的正是反映了这样的“说真话”与“骗人”的两难选择的困境。

再说为自己写和为他人写的不同，鲁迅为哪些人写呢？鲁迅说我是为三种人种人写作，一是那些为中国的改革而“奔驰的猛士”，他们在寂寞中奋战，我有责任为他们呐喊，给予哪能怕是微弱的慰籍。一是那些“如我年轻时候似的正做着好梦的青年”。正是因为他们，我必须在作品中“处处给予一种不退走，不悲观，不绝望的诱导”，而对内心深处所感到的悲凉感有所扼制（何况我对于悲凉感本身也是持有怀疑的。）鲁迅写作的第三个对象很特别，说是他的敌人。鲁迅说，我的敌人活得太愉快了，我干吗让他们那么愉快呢？我要像一个黑色的魔鬼那样，站在他们面前，使他们想到他们的不圆满。因此鲁迅不愿意在敌人面前过多地显示示自己内心的悲凉与痛苦，以免使他们感到快意，为敌人，鲁迅也要把自怀包裹起来，鲁迅说，我看痛苦，我像匹狼一样躲进丛林里去，自己舔干自己身上的血，只有在极少数的情况下，鲁迅是为“自己写”，就多少发表一些真正属于自己的极端黑暗、冷酷的内心体验，吐露一部分自我真实的灵魂与血肉。但也只是“一些”、“一部分”而已，不仅

因为鲁迅自觉地不将心里的话说尽，更是从根本上说，“我”的（以及人类的一切）所想与所说都是背离的，人的内心思想，生命体验，一旦用语言来表达，就发生了扭曲，即鲁迅所说，“当我沉默的时候，我感到充实；我将开口，同时感到空虚”。

但鲁迅毕竟还有自己的著作，而且这些著作是有一个文体上的分工的：大体上说，他的小说（特别是《呐喊》、《彷徨》），他的杂文，基本上是“为他人”写的。而他的被称为“散文诗”的《野草》可以说是“为自己”的：鲁迅对朋友说过，他的哲学都在《野草》里——《野草》露出了鲁迅灵魂的“真”与“深”，相对真实、深入地揭示了鲁迅的个人存在，个人生命的存在与个人话语的存在，《野草》只属于鲁迅自己。《野草》也就成为我们接近鲁迅个人生命的最好途径，窥见鲁迅灵魂的最好窗口。《野草》常常写于深夜。鲁迅说：“人的言行，在白天和黑夜，在蛳和在灯前，常常显得两样。（只有在）夜里，……（人）不知不觉的自己渐渐脱去人造的面具和衣裳，赤条赤地裹在这无际的夜絮似的大块里。”不仅要脱去“面具和衣裳”这样的伪饰，“衣裳”之下更有“皮肤”；鲁迅正大是要穿透“皮肤”的伪饰，剥落出血淋淋的骨肉的“真实”，凝视那历史、文化、生命中最深层次的“真实”。这是“肉体的凝视”，并不是的有的人都有勇气正视这血淋淋的真实。尽管人类的历史，中国的历史，本世纪的历史，都充满了血腥气，但却有众多的知识分子，众多的著作竭力回避，以至掩饰。因此鲁迅并不奢望人们接近他的《野草》，在《墓碣文》里刻着这几个字：“……答我。否则，离开”！这确实是地狱的门口：勇敢者，大步走进去；怯懦者，趁早离开！

钱理群　　与鲁迅的生命相遇——谈《野草》中的哲学与想像力《野草》中的哲学（２）２，个体生存困境的揭示

我们今天作出一个抉择，我想我们还是进去吧。

在进入鲁迅的内心世界之前，还有的点需要说明，首先要说明的是，《野草》虽然蕴含着鲁迅的哲学，但却是用文学的混杂、模糊的形态表现出来的，而且是要靠着每一人自己在阅读中去感受的；但我们为了在这里作介绍、讲解，就不能不将其明晰化，这样，就存在着把鲁迅丰富的思想简单简单化的危险，因此，我今天的演讲，唯一的目的就是促使诸位对鲁迅的作品，特别是他的《野草》产生兴趣，等到大家自己去读《野草》，我讲的就没有什么意义了，可以弃之不顾；听讲的时候，也就不必记笔记，我姑妄言之，你们姑妄听之就是了。其次要说明的是，在鲁迅的人性观中，人既是个体的，又是群体的，对于作为群体

的人及其生存困境，鲁迅有许多深入的思考，但这不是《野草》的关注重点，我们今天暂不作讨论，鲁迅的《野草》主要是对人的“个体生命”的凝视，是对作“个体”的人的生存困境的无情提示：首先要介绍中的是，鲁迅在《野草》里，是把人的个体生命放在“过去”——“现在”——“未来”的历史纵座标上考察其意义与价值，提示其困境的。

先看看“未来”。人们在对于自己的现实处境，有着种种不满时，最容易把希望寄托在“未来”。于是，古今中外，都有关于“未来”的种种设想，例如西方的“乌托邦社会”，中国传统的“大同世界”，等等，鲁迅统称之为“黄金世界”。人们通常把这样的“黄金世界”看作是没有矛盾、没有斗争，绝对完美、绝对和谐的理想社会，是历史、社会、人生发展的终结。但鲁迅却尖锐的问道：“黄金世界”还有没有黑暗？他的回答是肯定的，并且预言还会有将“叛徒”处“死刑”的事情发生。为什么会这样？鲁迅有一个高度的概括：“曾经阔气的要复古，正阔气的要保持现状，未曾阔气的要革新”，过去、现在如此，恐怕将来也如此。当然，将来的“黄金世界”里，“阔气”的标准会和今天不一样，但那里也依然存在着“曾经阔气”、“正在阔气”与“未曾阔气”这样三种人之间的利益冲突，也就免不了要斗争，而且“正在阔气”的掌权者，也一定会把“未曾阔气”因而要求“革新”的人，视为叛徒，而将其处以死刑。这样，鲁迅就在人们认为结束了矛盾、斗争的历史终结处，看到了新的矛盾，新的斗争，以至新的死亡。这就是“于天上看见深渊”。鲁迅由此而否定了一切“至善至美”的东西的存在。他说，如果有至善至美（十全十美）的人，那大多数人都不配活着；如果有至善至美的书，图书馆就得关门。人们在吹捧某一件东西，（例如绘画、音乐作品）时。总喜欢说还到了“绝境”。鲁迅说什么到“极境”？“极境”就是“绝境”。这类极致，绝时、完美等等说法，都是自欺欺人的“神话”，鲁迅在《野草》里的许多作品中都展开这种讨论。

如《野草》的第一篇《秋夜》写了两个梦，意味深长。秋天的晚上，走到院子里，会看见一朵“小红花”一边冻得瑟瑟发抖，一面却在微笑，因为她记得一位诗人对她说的话：“秋后要有春”。——这位诗人同学们知道是谁吗？（有同学回答：“雪莱”）对，这是英国诗人雪莱的著名诗句：“冬天来了，春天还会远吗？”这句诗对我们这一代影响是相当大的，它曾鼓舞我们以乐观的态度，去对待面临的种种困难，但如果仔细分析，这种乐观主义是有一个前提的，就是“春天一定要到来”。小红花旁边长着一株枣树，枣树他知道“落叶的梦”：“春后还是秋”，春天不会永驻人间，但仍然把它的枝干铁似的直刺天空。也就是说，它是不以春天是否一定到来为前提的，即使“春后还是秋”，它也要进行反抗。这确实是两种哲学：前者把自己的希望寄托在一个并不可靠的（或者说是自己想象中的）所谓“光明的春天般的未来”，这是一个弱者的选择，它的乐观主义是虚幻的；后者才是真正的强者，它的反抗，完全是自己的

独立选择，并且建立在自己的努力、奋斗上，不对其他力量（包括未来）抱任何幻想，也就不存在任何依赖（依附）。鲁迅在写给当时还是他学生的许广平的一封信中，这样说道：你们年轻人的奋斗，是以“光明”的必然到来为前提的；而我，却对未来不抱希望，我就是要与“黑暗”捣乱而已。

《野草》里的《过客》同样展开了这样一个哲学讨论，“前方是什么？”仍有两个答案，小女孩说“前面是花园”，小女孩是天真的理想主义者，老人则回答说：“前面不过是坟。”老人是个现实的悲观主义者，但显然老人的判断更接近真实，可确定了“前方是坟”以后，仍有两种态度，老人和过客的态度，老人认为既然前面注定了是坟墓，人的奋斗就没有了意义，不如趁早休息；这客则表示，尽管明知道前面是填充，奋斗没有好结果，但仍然要往前走，他觉得前面有一种“声音”一直在呼唤着自己。过客的态度，也是鲁迅自己的选择。

当人们不满意于自己的现实处境时，还有一个去处，就是“过去”，这也就是人们通常所说的“怀旧”，这些年来，老同学聚会颇为流行，我就经常接到参加这样的聚会的邀请：从小学同学、中学同学、大学同学，直到研究生同学。而且似乎有一个规律，最喜欢回忆“当年如何如何”的同学，他的现实处境往往不太好，人们还喜欢请老将军作报告，我也发现了一个特点：所有的报告人，都是眉飞色舞地回忆“当年事”，却从没听说有人讲当年如何打败仗，怎样狼狈不堪的。难道他们真的就是百战百胜吗？不是的，有的人恐怕还是打败仗的时间更多，只是他们今天不愿回忆罢了。仔细想想，这也是人之常情：（或者说大多数人）本性是软弱的，总喜欢“避重就轻”。在回忆往事时，对过去生活中的痛苦与欢乐，错误与正确，丑与美，重与轻……，总是选择，突出、强化后者，而回避、掩盖、淡化前者。这大概是一般人所难以避免的。但是，鲁迅则不同，他的选择恰恰是反其道而行之。在《野草》里，有一篇《风筝》，是回忆童年生活的，但他所回忆的，正是人们所最不愿回忆的一件不光彩的事；一天，他发现小弟弟躲一个角落里，用纸与竹片扎风筝，就拿出大哥哥的“权威”，不由分说地把风筝撕毁了。鲁迅不但以他特有的严峻态度，写下了这件事，并且称之为“精神的虐杀”，而且不给补偿的机会：后来我特地约小弟弟再放一次风筝，但这时两人都已有“有了胡子了”。而当我向小弟表示歉意时，小弟已全无记忆了。这就是说，在鲁迅看来，这童年的“罪过”不但不能弥补，也是无从宽恕的，这样的“回忆”是相当严格的；鲁迅在文章的结尾特意表示，他不愿沉湎于“春日的温和”，却要“躲到肃杀的严冬中去”。他其实也是要求我们读者，要正视（而不是回避）生活（生命）中一切严峻的方面，包括我们在“过去（童年，历史）”所犯的一切过失，不要在回忆中把它美化（理想化）了。

这样，鲁迅在无情的粉碎了关于“未来”的种种神话的同时，也粉碎了关于“过去”的种种神话，但人们还在寻求“精神避难所”，这回找到的是“死亡”。但鲁迅质疑，“死后”会怎样？这又是一个典型的“鲁迅式”的问题，鲁迅总是喜欢追问“以后，”“黄金世界”会怎么样？娜拉“走后”会怎样？现在是“死后”会怎么样？

钱理群　与鲁迅的生命相遇——谈《野草》中的哲学与想像力《野草》中的哲学（3）《野草》里就有一篇《死后》，这可说是篇奇文。鲁迅发挥了他的奇特想象：如果人死了，他的运动神经失去了作用，但感觉神经还在，那将会是什么样？不知同学们设想过样问题没有？鲁迅设想，“我”死了，躺在地底下，一辆独轮车从我的头边推过，大约是载重的，压得我牙齿发酸——你们看，这种感觉写得多真切？

又听见几个人走过来了，大概是来参加来追悼会的罢，一个表示惊讶：“死了”？一个“哼”了一声，另一个叹一口气，“唉！”这还不算，又有几个青蝇停在我的眉毛上了，跨一步，我的毛根就一摇，还有一个从鼻尖跑下，用冷舌头来舔我的嘴唇，你想这有多恶心，多难受！，可我又不能动，无法把它赶走。好不容易飞走了，临走前，还有“嗡”得叫一阵，说是“惜哉”！我愤怒得几乎昏厥过去。后来，旧书店的小伙计也跑来了，要推销什么“明版书”，生意竟然做到棺材里，真叫人哭笑不得，我终于明白，死亡也许并不是人地的灾难的结束，而是更大的痛苦荒谬的继续。

你们看，鲁迅就是这样无情地堵住了一切精神避难所（“过去”，“未来”，以至“死亡”），他的目的就是要人们面对“现在”，勇于正视一实生活中的个体生命的生存困境。——在《野草》里，他创造了一系列的“形象”（“意象”）深刻揭示了这样的困境。

这是“死火”。——“我”在梦中，在冰山间奔驰。突然跌入冰谷里，我看见在一片青白冰上，有无数的红影，像珊瑚网一般纠结在一起：这就是“死火”。于是，我与死火之间，有一场谈话，死火告诉我，他被遗弃在冰谷里，如果再得不到温热，就将“冻灭”。我表示愿意将死火带出冰谷，让它永得燃烧。死火回答说：“那么，我将烧完！”这就是说，死火所面临的是一个“冻灭”与“烧完”的两难选择。应该怎样理解这样两难选择象征意义呢？坦白地说，这一直是研究这篇《死火》的难点，我也是百思而不得其解。后来，还是我的导师王瑶先生的一番话启发了我。有一天，王先生对我说：“我已经七十多岁了，我要什么事都不干呢，那就是“坐以待毙”，我如果还继续拼命，说得好听点是发挥余热，其实

呢，不过是‘垂死挣扎’”。我听了这话，受到很大的震动，并且立刻联想起来鲁迅的这篇《死人》，终于恍然大悟；实际上，我们每一个人都只能在“冻灭”（“坐以待毙”）与“烧完”（“垂死挣扎”）之间作出选择。也就是说，无论我们是努力奋斗（“烧”、“挣扎”），还是什么事也不做（“冻”、“坐”），最后的结局都是“死亡”（“灭”、“完”），这是任何人都不能避免的命运。在这一点上，必须有一个清醒的认识，不能有一丝一毫的幻想。那么，这是不是说，“冻灭”与“烧完”两种先择之间，就不存在任何区别呢？不是的。尽管最后的结果都是“灭”（“完”），但在“烧”的过程中，毕竟发出过灿烂的光辉，并给人类带来光明，那怕是十分短暂；而“冻”的过程中，却是什么也没有。也就是说，价值与意义，不在于“结果”，而体现在“过程”中。因此，死火最后作出的选择是“我就不如烧完”；王先生也说：“与其坐以待毙，不如垂死挣扎”。这是一种重视“过程”（的意义与价值），而不顾“结果”（结果总是没有意义的）的人生哲学（与选择）。而只能在“冻灭”与“烧完”两者间作出选择，这本身也是揭示了人的生命存在的无奈与悲剧性的。

还有“影”。《野草》的第二篇叫《影的告别》，构思与非常奇特而巧妙。大家知道，人的影子，在完全黑暗（黑夜）与完全光明（正午12点）的情况下，都要消灭；它只能存在于“半明半暗”之中。鲁迅抓住这样的自然特征，用来象征（揭示）像他自己这样的“历史中间物”的生存困境。他们身处在“黑暗”与“光明”两个世界的交接点，一方面，他们反抗黑暗，自然为黑暗所不容（“黑暗会吞并我”）；但他们生命的价值也正（而且仅仅）体现在与黑暗的搏斗中，可以说他们与黑暗是一个“共体”，没有黑暗，也就没有他们，光明真正到来之日，也正是他们的消亡之时（“光明又会使我消失”）。所以鲁迅经常说他的文字应该“与时弊同时灭亡”，如果人们还记着他（及他的文字），就恰恰正明时弊仍然存在，社会依旧黑暗。这样，像鲁迅这样的“历史中间物”（在一定的意义上，我们每一个人也都是“中间物”）就既存在于“光明”与“黑暗”的对立中，又在两面都找不到自己的位置，这是一个“彷徨于无地”的无所依托的存在。

还有“过客”。黑须，乱发，着黑色短衣裤，从还能记事的时候起，就一个不停的往前走。老人问他：“你是怎么称呼的？”他回答说：“我不知道”。老人再问他：“你是从那里来的呢？”他回答说：“我不知道”。老人问他：“你到那里去？”他依然回答：“我不知道。”这同样寓意深长。人既不知道自己的来处——他是被自己不能把握的力量抛到人世间的；人也不知道自己的去处——他是无所归宿的存在。而在我们前面已经讲到的《死后》里，又告诉我们：人“怎么死”、死“在哪里”（或许还有“什么时候”死，等等）也是“不知道”的，人“没有任意生存的权利”，也“没有任意死掉的权利”。——这些结论（发现）都有相当悲凉的。

这正是鲁迅要我们正视的：人的生存的无奈，无依托，无归宿。鲁迅就这样堵塞了人们“逃避不完美的人生痛苦”的一切退路，把他的人的生存绝境的命题发挥到极致。由此提了了他的哲学，他拒绝“完美”，强调历史，现实，社会，人生，人性……都是不圆满，有缺陷的；他拒绝“全面”，强调历史，现实，社会人生，人性……都是有偏颇，有弊端的；他拒绝“永久”，强调一切都处于过程中，否定生命的凝固与不朽。鲁迅彻底摒弃了一切关于绝对，关于至善至美，关于全面，关于永恒的乌托邦神话，它固执地要人们相信，有缺陷，有偏颇，有弊病，有限，才是生活的常态，才是正常的人生与人性。要人们正视这一切，才能从中杀出一条生路。这正是一种清醒的现实主义的人生态度。这恰是鲁迅思想的一个鲜明的特色。记得我的一位朋友说过，中国的文化有五大块，即儒家文化，道家（老庄）思想，民间道教，佛教，以及以鲁迅为代表的新文化：前面四种文化思想，尽管彼此存在着很大的区别，但在给人们提供某种精神避难所这一点上，却是一致的，唯有鲁迅为代表的新文化思想却要从根本上否定一切精神避难的努力。我以为，这位朋友的分析是有道理的。

钱理群　与鲁迅的生命相遇——谈《野草》中的哲学与想像力《野草》中的哲学（4）3，“我”与“他人”

下面，我们再换一个角度来看鲁迅《野草》里的哲学。——鲁迅又把人置于和“他人”的关系中来考察（揭示）人的个体生命存在的困境。这是一种横向的观照。鲁迅所关注的“他人”主要是“敌人（反对者）”、“爱我者”与“群众”。

先看“敌人”。”有一篇《这样的战士》，说战士举起投枪，向敌人掷去，“一切都颓然倒地；——然而只有一件外套，其中无物。无物之物已经脱走”，战士“终于在无物之阵中老衰，寿终”。什么叫“无物之阵？”就是你要做一件事，分明感觉到敌人（反对者，阻力）的存在，但却摸不首，抓不住，无从和它对垒交战，但你终是失败者，什么事也办不成。这就是民间所说的“鬼打墙”。人走在旷野上，明明看见有鬼，一拳打过去，却扑了个空；鬼又另一面出现，再出去，仍然扑空，鲁迅曾说，在中国搬动一张桌子也要流血，中国办事之难，就难在到处都是“无物之阵”。恐怕每人中国人（包括在座的每一个同学）对此都有深切的体验吧，“无物之阵”是深知中国的鲁迅对国情的一个相当深刻的概括（与发现）。鲁迅认为，这种“无物之阵”是敌人（反对者）的一个策略、手段。所以他笔下的战士走进无物之阵时，“所遇的都对他一式点头。它知道这点头就是敌人的武器，是杀人不见血的武器。”鲁迅进一步分析说，

中国的反对改革者，对于任何变革的努力，首先是“压”，压不住就变，变得仿佛与你一样，即所谓“咸与维新”，于是对者（敌人）突然消失了，满天下都是改革，改革，改革……，以至真正的改革者，反而羞于谈改革了。

但反对之心其实并没有变，一理有机会变会反冲例算，原来“改革一两”，现在就要“反对一斤”。中国的反对改革者其实是比改革者要有经验，厉害得多，也坚定得多，中国的改革者往往是过分的天真，也过分的软弱了。何况反对改革者还得到中国传统的支持。这就是鲁迅所说的“无物之阵”的另一方面：这是千百年形成的，千百万人的习惯势力，鲁迅又称之为“无主名，无意识的杀人团”。鲁迅说：“死于敌人的锋刃不足悲苦，死于不知何来年暗器，却是悲苦，但最悲苦的是死于慈母或爱人误进的毒药，战友乱发的流弹，细菌并无恶意的侵入”。正因为反对（阻力）来自母亲、爱人、战友这样一些“爱我者”，而且又是无意的，出于善意的（至少是无恶意），这就既难以识别，不易防备，又无法公开对阵，其可怕之处也在这里。鲁迅还发现，无物之阵的可怕还在于它的“不明确，含糊不清”。鲁迅曾问过当时的年轻人：最可怖的鬼是什么？不知同学们有没有考虑过这样的问题？有人说“三头六臂”的鬼最可怕；鲁迅说，不，这样的鬼虽然有多头多臂，即使是三个，六个，或更多，毕竟有个数目，就有一个限度，也就不可怕，或者说，它的可怕也是有限的。只有没有眼睛，没有眉毛、嘴巴的“浑沌鬼”，唯其含胡不清，不知背后还藏着什么才最可怕。鲁迅还举了一个例子，说当年骆宾王写文章大骂武则天，武则天看了，不过微微一笑，因为无论列举了多少条，骂得如何刻毒，武则天一看，心里就有数了，无非就是这些问题，一明确，就不可怕了。鲁迅说，如果是我，就不这么骂，而是把武则天拉到大庭广众之中，指着她说：“大家看，她是多么，多么……”点点点点，就是不点明，你这里一点，她就一哆嗦，因为她个知道要宣布她什么新的罪状，她怕就怕在充满了种种暗示，却又不明确，应该说，鲁迅所遇到的正是这样一些“含糊不清”的“无物之阵”，不知道会在什么时候，从什么地方，以什么名目，来向他发起攻击，就只能时时处于紧张的戒备状态中，这对人的身、心都是极大的伤害，鲁迅可以说是深受“无物之阵”的折磨，以至身心交瘁，而在50多岁的年龄年就过早的逝世了的。中国的“无物之阵”的这种“磨杀”思想战士的力量，真是令人不寒而栗。

那么，“爱我者”如何呢？《过客》里有一个情节，也颇耐人寻味。这客从懂事时起，就一个人向前前方，走，走，走。走得衣服破烂了。血也几乎流尽了。这时，小女孩递给他一块破布，让他包扎了一下。这“破布”显然象征（表现）着一种爱的同情与温暖，我们看“过客”作出了怎样的反应。他先是十分愉快而感激地接受了这块破布：孤独的战士原本是渴望着爱与同情的。但是，过客却突然警觉，又毅然绝然地将破

布还给了小女孩，并且说了这样的一番话：“倘便我得了谁的布施，我就要像兀鹰看见死尸一样，在四近徘徊，祝愿好的灭亡……；或者诅咒她以外的一切全都灭亡，连我自己，因为我就应该得到咒诅。”鲁迅在与许广平的通信中，也表示过类似的意见。先是许广平给鲁迅写信，说自己的哥哥死了，很是悲伤，走在路上，看见一些和哥哥年龄差不多的年轻人，都活蹦乱跳的，心里想，为什么他们不死，偏偏死了我的哥哥呢？鲁迅在回信中却说，我和你相反，越是和我亲近的人，我越希望他早死。应该说，希望（以至诅咒）爱我者死亡、灭亡的思想是相当奇特的，很难为一般人理解的。于是有一位读者写信给鲁迅，问他《过客》里那段语话的意思。幸而这一问，引出了鲁迅的一番解释。鲁迅说，这很好理解。比如说，你我之间，如果本来不认识，彼此没有感情上的牵连，有一天，我们成了敌人，站在战壕的两边，我会毫不犹豫地开枪把你打死；现在我们有了联系，战场上再见时，我就会有许多顾虑了。再比如说，我有个老母亲，80多岁了，住在北京。我在上海，要作什么危险的事，我本可以无所畏惧的地去做，但一想到老母亲，她对我的种期待与爱，我就下不了决心了。可见，一个人的反抗是会磋跌在爱上的。这里相当深刻地反映了鲁迅这样的“战士”，中国的改革者们的内心矛盾：他们既渴望着爱与温情，又恐惧感（警惕着）爱与温情的牵挂，会使自己失去了作为一个战士，一个改革者的思想与行动的自由，这内心的矛盾是相当动人的。

钱理群　与鲁迅的生命相遇——谈《野草》中的哲学与想像力《野草》中的哲学（5）再看看“群众”。鲁迅说过，中国的群众都是“戏剧的看客”。这又是一个既准确，又让人感到沉重的概括。鲁迅曾这样说，事实大概也确会如此：如果我们在大街上吐一口痰，然后蹲下作观看状，很快就会在身后围成一圈又一圈的人，大家都在“看”，既看别人，也被别人看，鲁迅在很多小说，杂文里，都写到了“看客”现象，以至构成的鲁迅作品的一个基本模式，这是高度概括了中国人与人之间的关系的。比如，今天我在这里演讲，大家在看我，我是被盾看；但我也反过来在看大家，大家也是被看的，这就是我们彼此的关系，我们都在同时扮演着“看者”与“被看者”的双重角色，如果再作细致分析，可以发现，群众所“看”的对象，主要有两类人，一类是《祝福》里的祥林嫂那样的不幸者。祥林嫂悲痛欲绝地讲着她的“阿毛被狼吃了”的不幸，村里的男男女女，老老少少都赶着去“看”，“直到她说到呜咽，她们也就一起流下那停在眼角上的眼泪，叹息一番，满足的去了，一面还纷纷的评论着”。请注意这里的“叹息”、“满足”与“评论”，看客们是不会有真正的同情心的，他们热心看与听，完全是因为生活得太无聊，要去寻求一点刺激。他们

正是通过“看（与听），把别人（祥林嫂）的眼泪变成自己无味的生活里的盐，面股无聊中的谈资，一句话，把别人痛苦转化为自己身心上的“满足”，这就在实际上把现实生活中的他人的苦难，变成鉴赏对象，游戏化与审美化了。这其实是表现了人性的残酷的。另一类“被看”的对象是具有献身精神的中国的改革家，启蒙主义的思想家，像《药》里夏瑜那样的人物，他们的严肃、认真的探讨，宣传，通过根本不能理解的看客的“看”，变成了一种表演，他们的崇高的牺牲被看成不可思议疯狂。“看客”对意义、价值的消解，必然导致一切都成为游戏——鲁迅早就说过，中国是一个文字的游戏国，看客在本质上也就是鲁迅所说的“做戏的虚无党，”什么都不相信，就只剩下“做戏”了。而一个只会做戏的民族是可悲的。并且是危险的。

我们可以想见的，鲁迅在考察个体生命与他人的关系时，是怀着怎样悲凉的心情，他依然把这一命题推向了绝望的极致。但是在鲁迅作品中有一特点：在把所有都推向了绝望的极端后，反过来竟有了希望，即置之死地而后生，即所谓的“看透”，看透了便不会失望，失望只源于没有看透，鲁迅谈过一个小故事，甲先生对乙先生说：“你对我一定很失望”？乙先问为什么，甲先生说：“我曾和你说，我准备在三个月内写出十万行诗来，现在一行也没写出来，你难道不失望？”乙先生说：“不，我从一开始，就没相信你会写出一行诗来”。鲁迅说，于无所希望中得救，觉悟到这些，真正看透了，也就达到大彻大悟，达到超越，但在看透以后，却看两种不同的态度。一种是消极的态度，即“知其不可而不为”。另一种是鲁迅的态度“知其不可而为之”，这其实是儒家思想的一个核心。所以明知道前面是坟，还要往前走，过客总觉得有声音在一起呼唤自己。这声音其实是内心的命令，尽管怎么走。走到哪里去无法预测，但仍要努力前进，要奋斗，记得新千年结束时，我跟北大学生讲，希望北大学生像鲁迅的“过客一样，时时感到前面有声音召唤你，不停地向前走去，这就是鲁迅的哲学，“绝望的抗战”或者是“反抗绝望”。这种哲学是包含两个特点的，一是“绝望”，绝望就是清醒，清醒地面对现实，打破一切自欺欺人的神话，二是清醒地面对现实后，要有种积极进取的态度，如死火烧完，如枣树的明知“春后还是秋，”却仍作梦，生产，《野草》贯穿这种哲学，表面看很黑暗，很绝望，但黑暗中承载了光明，给人建立在清醒基础上的可靠的奋进，在我看来，这是鲁迅的哲学，也是20世纪中国思想文化的最宝贵的一大遗产，最应该继承的。

钱理群 与鲁迅的生命相遇——谈《野草》中的哲学与想像力非凡的想象力（1）每一个有创造力的作家，都要力图创造出不同于他人、前人、独属自己的“新颖的形象”。而鲁迅活跃的自由无羁的生命力注定他

要接受这样的挑战，并且会有出人意料的创造，今天我们欣赏鲁迅在《死火》、《雪》、《腊叶》中非凡的想象力。

1，“火”的想象

《野草》中有两个角度可以切入的，一是鲁迅的哲学角度，另一角度是鲁迅非凡的想像力，刚才这些话题显得过分沉重了，下面我们来欣赏《野草》的很美的一面，即鲁迅的想象力。

我们要讨论的是“对宇宙基本元素的想象”。在我们生活的宇宙，有一些基本的物质元素与生命元素。人类对之有着大致相同的体认，但在不同民族，地区，不同的文化传统之间，又存在着某些差异，鲁迅在《科学史教篇》中一开始，就谈到古希腊人对形成宇宙的基本元素的认识和想象；希腊哲学家泰勒斯认为水是世界万物的本质，阿那克西里亚认为是空气，赫拉克利特则认为是心，而就我们中华民族而言，我们所理解的宇宙基本物质元素，生命元素，主要是指：金、木、水、火、土，于是，就有了关于金、木、水、火、土的文学想象。有人说，这是对“高度宇宙性形象”的想象，而不同文化背景不同时代，不同个性的作家，对于这些宇宙物质元素，生命元素的想象是不同的。或者说，这是一最具挑战性的文学课题，同时也是思想的课题，生命的课题。每一个有创造力的作家，都要力图创造出不同于他人、前人、独属自己的“新颖的形象”。而鲁迅活跃的自由无羁的生命力注定他要接受这样的挑战，并且会有出人意料的创造，今天我们欣赏鲁迅在《死火》、《雪》、《腊叶》中非凡的想象力。

先看《死火》。大家不妨设想一下，一个文学梦想者，面对原始的火，将会引起怎样想象？

在阅读鲁迅的《死火》之前，我们先来谈两篇关于“火”的文章。

这是从美国作家梭罗的《瓦尔登湖》里节选出来的一个片断：《室内取暖》，于是有了炉火之歌——“光亮的火焰，永远不要拒绝我，你那可爱的生命之影，亲密之情。

向上升腾的光亮，是我的希望！

到夜晚沉沦低垂的是我的命运？

……

是的，我们安全而强壮，因为现在我们坐在炉旁，炉中没有暗影。

也许没有喜乐哀愁，只有一个火，温暖了我们手和足——也不希望

更多；有了它坚密、适用的一堆火，在它前面的人可以坐下，可以安寝。

不必怕黑暗中显现游魂厉鬼，古树的火光闪闪地和我们絮语。”

这是典型的西方人的火的感受与想象：“炉火”使人的躯体处于温暖中（“取暖”，“恢复官能，延长生命”），更使人在心理上获得安全感与舒适感（“我们安全而强壮”，“可以安寝”）；因此，“火”就意味着“满室生春的房屋”，使人联想起“古树……絮语”，还有那“愉快的管家妇”。在“火”里寻找、发现的正是这样一个“隐秘在心灵最深自主的家园，”以及背后的宁静的宇宙生命的想象与向往；存在本质就深扎在这古老的安适之中。

我们再来看一位中国年轻的散文家梁遇春写于1930年代的《观火》。他说他最喜欢“生命的火焰”这个词组，它“是多么含有诗意，真是简洁地说出人生的真相”。——“我们的生活也该像火争这样无拘无束，顺着自己的意志狂奔，总会有生气，有趣味。我们的精神真该如火焰一般飘忽莫定，只受里面的热力的指挥，冲倒习俗，成见，道德种种的藩篱，一直恣意下去，任情飞舞，终会迸出火花幻出五色的美焰。”

这是对于“火”，对于“宇宙”的另一种想象与向往，在这位被长久地束缚，因而渴望心灵的自由与解放的东方青年的理解里，存在的本质就在于生命的无拘无束的自由运动。

我们终于要谈到鲁迅的《死火》。

单是“死火”的意象就给我们以惊喜。——无论在梭罗的笔下，还是梁遇春的想象中，“火”都是“熊熊燃烧”的“生命”的象征；而鲁迅写的是“死火”；面临死亡而终于停止燃烧的火，鲁迅不是从单一的“生命”的视角，而是从“生命”与“死亡”的双向视角去想象火。这几乎是独一元二的。

在此之前，作为《死火》的原形，鲁迅还写过一篇《火的冰》，在中国传说中有神祝融与水神共工的生死大战，二者是截然对立的。因此有“水火不相容，冰岩不同炉”的成语，现在鲁迅却强调了二者的统一与转化，“火的冰”，“火的冰的人”，这都是奇物的意象组合，也是向传统思想与传统想象的一个挑战。

于是，就有了“死火”这样的只属于鲁迅的“新颖的形象”，而且有了“梦想者”鲁迅与“死火”的奇异的相遇。

让我们来欣赏——

“我梦见自己在冰山上奔驰。

这是高大的冰山，上接冰天，天上冻云弥漫，片片如鱼鳞模样。山麓有冰树林，枝叶都如松杉。一切冰冷，一切青白。”

这是一个全景图，一个宏大的“冰”的世界：冰山、冰天、冻天、冰树林，“弥漫”了整个画面。“冰”是“水”的冻结：冰后面有水，冰是水的死亡，因此，这里的颜色是“一切青白”，给人的感觉也是“一切冰冷”。而这青白、冰冷，正是死亡的颜色与死亡的感觉。但却并无死的神秘，也无恐惧，给人的感觉是一片宁静。

钱理群 与鲁迅的生命相遇——谈《野草》中的哲学与想像力非凡的想象力（2）但冰的静态只是一个背景，前景是“我”在“奔驰”。在冰的大世界中，“我”是孤独的存在；但我在运动，弃满生命的活力，这样，在“奔驰”的“活”的“动态”与“冰冻”的“死”的“静态”之间，就形成一种紧张，一个张力。

“但我忽然坠在冰谷中，”在奔驰中突然坠落，这是十分真实的梦的感觉：我甚至猜测，“这样的超出了一般想象力之外的幻境，恐非作家虚构的产物，而是直接反映作家潜意识的真实的梦的复述与整理。”

“上下四旁无不冰冷，青白”——这是一个死亡之谷。

“而在一切青白冰上，却有红影无数，纠结如红珊瑚。”——红，这是生命之色，突出现在青白的死色之上，给人以惊喜。

“我俯看脚下，有火焰在”。——这是镜头的聚焦：全景变成大特写。

“这是死火。有炎炎的形，但毫不摇动，全体冻结，像珊瑚枝：尖端还有凝固的黑烟，疑这才从火宅中出，所以焦枯。”——写“死火”之形：既有“炎炎”的动态却不动（“冻结”、“凝固”）：更写“死火”之神：是对“火宅”的人生忧患、痛苦的摆脱。注意：红色中黑色的出现。

“映在冰的四壁，而且互相反映，化为量数影，使这冰谷，成红珊瑚色。”——一切青白顷刻间切换为红色满谷，也是死与生的迅速转换。

“哈哈！”——色彩突然转化为声音，形成奇特的“红的笑”。而“哈哈”两声孤另另的插入，完全是因猛然相遇而喜不自禁，因此也会顾习句法与章法的突兀。这都是鲁迅的神来之笔。

“当我幼小的时候，本就爱看快舰激起的浪花，洪炉喷出的烈焰，不但爱看，还想看清。可惜他们都息息变幻，永无定形。虽然疑视，总不留下怎样一定的迹象。”——进入童年回忆。而童年的困惑，是带有根本性的。“快舰激起的浪花，”这是“活”的水；“洪炉喷出的烈焰”，这是“活”的火。而活的生命必然是“息息变幻，永无定形”的，这就意味着生命就是无间断的死亡：正是在这里，显示了“生”与“死”的沟通。而这样一种“息息变幻，永无定形”的生命，是无法凝定的，更是无法用语言文字来纪录与描述的，这永远流动的生命是注定不能留下任何“迹象”的。这生命的流动与语言的疑定之间也存在着一种紧张。而这似在流动，却已经凝固的“死火”，却提供把握的可能：“死的火焰，现在先得到了你了！”这该是怎样的让人兴奋啊！

“我拾起死火，正要细看，那冷气已使我的指头焦灼；但是我还熬着，将他塞入衣袋中间，冰谷四面，登陆时完全青白。”——这是一种非常奇特的体验；冰的“冷气”竟会产生的“焦灼”感——冰里也有火，“登时完全青白”：色彩又一交转换，这样的“青白——红——青白”的生、死之间的瞬间闪动，具有震撼力。

“我的身上喷出一屡黑烟，上升如铁线蛇。冰谷四面。又登时满有焰流动，如大火聚，将我包围。我低头一看，死火已经燃烧，烧穿了我的衣裳，流在冰地上了。”——这是“我”与“火”的交融。我的身上既“喷”出黑烟，又有“大火聚”似的红色将我包围：真是奇妙之至！而“火”居然能如“水”一般“流动”，这又是火中有水。这样，冰里有火，火里有水，鲁迅就发现了火与冰（水）的互存、互化，而其背后，正是生、死之间的互存、互化。

于是，又有了“我”与“死火”之间的对话，而且是讨论严肃的生存哲学：这更是一个奇特的想象。

“死火”告诉“我”，它面临着一个两难选择：留在这死亡之谷，就会“冻灭”；跳出去重新烧起。也会“烧完”。无论选择怎样的生存方式：无为（“冻结”不动）或有为（“永得燃烧”），都不能避免最后的死亡（“灭”、“完”）。这是对所谓光明、美好的“未来”的彻底否定，更意味着，在生，死对立中，死更强大：这是必须正视的根本性的生存困境，我们可以从中感受到鲁迅式的绝望与悲凉。但在被动仍可以有主动的选择：“有为（“永得燃烧”）与（“冻结”）”的价值并不是等同的：燃烧的生命固然也不免于完，但这是“生后之死”，生命中曾有过燃烧的辉煌，自有一种悲壮之美：而冻灭，则是“无生之死”，连挣扎也不曾有过，就陷入了绝对的无价值，无意义。因此，死火作出了最后的选择：“那我就不如烧完！”这是对绝望的反抗，尽管对结局中存希望与幻想，但仍采取积极有为的人生态度，这就是许广平所说的“以悲观作不悲观，以无可为作可为，向前的走去。”——这也是鲁迅的选择。

这“死火”的生存困境，两难中的最后选择，都是鲁迅对生命存在本质的独特发现，而且明显地注入了自己的生命体验；因此，我们可以说，这是一种“个体化”的想象与发现。

于是，就有了最后的结局——“他忽而跃起，如红慧星，并我都出冰谷口处。有大石车突然驰来，我终于碾死在车轮底下，但我还来得及看见那车就坠入冰谷中。”

“‘哈哈！你们是再也遇不着死火了’！”我得意地笑着说，仿佛就愿意这样似的。”

“红慧星，”这是鲁迅赋予他的“死火”的最后形象：慧星的生命，是一种短暂的搏斗，又暗含着灾难，正是死火的命运的象征，但“同归于尽”的结局仍出乎意料，特别是“我”也在其中。但“我”却大笑，不仅是因为眼见“大石车”（强暴势力的象征）也坠入冰谷而感到复仇的快意，更因为自己终于与死火合为一体。

“哈哈！”——留下的是永远的红笑。

钱理群 与鲁迅的生命相遇——谈《野草》中的哲学与想像力非凡的想象力（3）2，“水”的想象：《雪》由此可见，鲁迅对火的个性化形象，下面我们来看《雪》——这是对凝结的雨（水）的想象。

“暖国的雨，向来没有变过冰冷的坚硬的灿烂的雪花。”——一开始就提出“雨”与“雪”的对立：“温暖”与“冰冷”，“柔润”与“坚硬”。在质地、气质上存在着巨大的差异，因此，南国无雪。

但江南有雪。鲁迅说它“滋润美艳之至。”“润”与“艳”里都有水——鲁迅用“青春的消息”与“处子的皮肤”来比喻，正是要唤起一种“水淋淋”的感觉。可心说是水的柔性渗入了坚硬的雪。于是“雪野”中就有了这样的色彩：“血红……白中隐青……深黄……冷绿”，这都是用饱含着水的彩笔浸润出的，而且还“仿佛看见”蜜蜂们忙碌地飞，“也听得”地“闹”，是活泼的生命，却大在似见非见，似听非听之中，似有几分朦胧。

而且还有雪罗汉。“很洁白，很明艳，以自身的滋润相焐结，整个闪闪发光。”——这里也渗入了水。“他也就目光灼灼地嘴唇通红地坐在雪地里，”真是美艳极了，也可爱极了。

但“他终于独自坐着了”。接着被“消释”，被“（冻）结”，被“（冰）化”，以及风采“褪尽”。——这如水般美而柔弱的生命的消亡，令人惆怅。

但是，还有“朔方的雪花”在。

他们“永远如粉，如沙，他们绝不粘连，撒在屋上，地上，枯草上，就是这样。”——是的，“……粉……沙……地……枯草……”，就是这样充满土的气息，而没有半点水性。

而且还有火：有“屋里居人的火的温热”，更有“在日光中灿灿地生光，如包藏火焰的大雾。”

而且还有磅礴的生命运动——“在晴天之下，旋风忽来，便蓬勃地奋飞，……旋转而且升腾，弥漫太空，使太空旋转而且长腾地闪烁。”

“旋转……升腾……弥漫……交烁……”这是另一种动力的，力的，壮阔的美，完全不同于终于消亡了的江南雪的“滋润美艳”。

但鲁迅放眼看去，却分明感到——“在无边的旷野上，在凛冽的天宇下，闪闪地旋转升腾着的是雨的精魂……”

“是的，那是孤独的雪，是死掉的雪，是雨的精魂。”

这又是鲁迅式的发现：“雪”与“雨”（水）是根本相通的；那江南“死掉的雨”，消亡的生命，他的“精魂”已经转化成朔方的“孤独的雪”，在那里——无边的旷野上，凛冽的天宇下，闪闪地旋转而且升滕……我们也分明地感到，这旋转而升腾的，也是鲁迅的精魂……这确实是一个仅属于鲁迅的“新颖的形象”：全篇几乎无一字写到水，却处处有水；而且包含着他对宇宙基本元素的独特把握与想象：不仅“雪”与“雨”（水）相通，而且“雪”与“火”、“土”之间，也存在着生命的相通。

钱理群 与鲁迅的生命相遇——谈《野草》中的哲学与想像力非凡的想象力（4）3，死亡体验：《腊叶》

现在我们来读《腊叶》；《腊叶》在《野草》里是比较特别的一篇，而且就我个人而言，《腊叶》和我有种非同寻常的关系。我写过篇文章叫《我的生命和〈腊叶〉的两次相遇》（？）我说过，与鲁迅有生命相遇是要有缘份的，而我自信我与鲁迅有缘，我们因《腊叶》而结缘，给大家讲个小故事：我第一次读鲁迅的作品，是在小学五年级，我

在读大学的哥哥的书包里发现了鲁迅的《腊叶》，读到了一段话——“他也并非全树通红，最多的是浅绛，有几片则在绯红地上还带着几团浓绿。一片独有一点蛀孔，镶着乌黑的花边，在红黄和绿的斑驳中，明眸似的向人凝视。”当时觉得很惊异，新奇，暗暗有点恐怖，但留下了奇特的美的感觉，尽管并不太懂，这便是我写鲁迅的第一次生命的相遇，。这相遇对我来说实在太珍贵了，所以大家可以发现在我谈鲁迅的作品时，很少讲《腊叶》的，因为最宝贵的记忆是不可以随便去触摸的，人生最美的回忆也该珍藏在心灵的深处。后来直到我60岁给北大理科生讲课时，我选的第一篇作品就是《腊叶》，只是相隔了几十年。这次我是用学者的眼光看《腊叶》的，忽然间感觉到，《腊叶》里讲生命的死亡而我已接近生命的死亡。在我生命的起点与理迅相遇，在我的生命接近终点时，再次与鲁迅相遇。我想这是很宝贵的文学化验，人生体验，所以我今天其实是怀着很特殊的感情来讲《腊叶》，讲与鲁迅生命的相遇的。

但我们还要作出理性的分析：关于《腊叶》的写作，鲁迅自己有过一个说明：“《腊叶》是为爱我者的想要保存我而作的。”于是我们注意到，《腊叶》写于1925年12月26日，发表于1926年1月4日；再查鲁迅日记，就发现正是从1925年9月23日起至1926年1月5日，鲁迅肺病复发，面临着死亡的威胁。在这样的时刻，鲁迅自然会想起“爱我者”（据孙伏园回忆，指的是许广平）要想“保存我”的善意，并相发出关于生命的价值的思考。而有意思的是，如此严重的生命话题，在鲁迅这里，竟然变成充满诗意的想象；他把自我生命外移到作为宇宙基本元素的“树木”上，把自己想象为一片病叶，这样，人的生命进程就转化自然季节的更替，人的生命颜色也转换为木叶的色彩；同时，又把爱我的他者内分为“我”。

于是，就有了这样动人的叙述——“灯下看《雁门集》，集然翻出一篇压干的枫叶来”。——鲁迅对孙伏园说过：“《雁门集》等等，是无关宏旨的”，无须深究。注意“压干”两个字给你什么感觉？

“这时我记起去年的深秋。繁霜夜降，木叶多半雕零，庭前的一株小小的风树也变成红色了。”——“深秋”，既是自然的季节，也是人的生命季节。虽然是一片“红色”，也依然绚烂，但木叶已经“雕零”，这就隐伏着不安。不说“树叶”说“木叶”，颇耐寻味。记得林庚先生写有《说“木叶”》，一想起木叶，就给人以生命的质感与沧桑感。

“我曾绕树徘徊，细看叶片的颜色，当它青葱的时候是从没有这么注意的”。——当你注意“叶片的颜色”，一定是他的生命快要结束了，于是你徘徊，细看。在“青葱”的时候，在生机勃勃的生命之“夏”，就不会注意，因为你觉得这是正常，理应如此的，而一旦注意到了，去“绕树徘徊”时，就别有一番心境。

“他也并非全树通红，最多的是浅绛，有几片则在绯红地上，还带着几团浓绿。一片独有一点蛀孔镶着乌黑的花边，在红，黄和绿的班驳中，明眸似的向人凝视。”——这是一团颜色：在红的、黄的、绿的班驳绚丽中，突然跳出一双乌黑而明澈的“眼睛”，直直地凝视着你，以及我们每一个人，你会有什么感觉？你或许本能地感到，这很美，又有些“奇”（奇特？惊奇？），还多少有点害怕（恐惧？不安？）……这红、黄、绿的生命的灿烂颜色与黑色的死亡之色的并置，将给每一个读者留下刻骨铭心的永远的记忆，它直逼人的心坎，让你迷恋，神往，又悚然而思。

“我自念：这是病叶呵！便将他摘了下来，夹在刚才买到的《雁门集》里。大概是愿意使这将坠的被蚀而班斓的颜色，暂得保存，不即与群叶一同飘散罢。”——“将坠被的蚀而班斓”，仍然是“死”与“生”的交融。但“飘散”（死亡）的阴影却元法驱散，只能“暂得保存”。

“但今夜他却黄腊似的躺在我的眼前，那眸子也不复去年一般灼灼。”——颜色又变了：腊黄、是接近死亡的颜色：一个“腊”字却使你想起了“腊炬成灰泪始干”的诗句。

“假使再过几年，旧时的颜色在记忆消去，怕连我也不知道他何以夹在书里面的原因了。将坠的病叶的语班斓，似乎也只能在极短时中相对，更何况是葱郁的呢。”——与“将坠的病叶的班斓”短暂“相对”，这又是怎样一种感觉？“旧时的颜色”总会在人们的记忆中“消去”：鲁迅心中充满的，正是这样的必然的彻底的消亡的清醒。

“看看窗外，很能耐寒的树木也早经秃尽了：枫树更何消说得”。——即使是“很能耐寒”的树木也不免“秃尽”：最终的消亡，是一切自然界与人世间的生命的宿命。请轻声吟读“何消说得”这四个字；古人说：“好一个愁字了得”，请体会这“得”字给你的感觉。

“当深秋时，想来也许有和这去年的模样相似的病叶的罢，但可惜我今年竟没有赏玩秋树的余闲”。——表面上看，这是“爱我者（“我”）的自白，其实是可以视为鲁迅对“爱我者”的嘱咐：不要再保存，“赏玩”、留恋于我，因为没这样的“余闲”，还有许多事要做。这几乎是鲁迅的“遗言”：十多年后，鲁迅离开这个世界时，也是这样告诫后人：“忘掉我”。

应该说《腊叶》是最具鲁迅个人性的一个文本，是他作为一个个体生命，在面对随时会发生的生命的死亡的时候，一次生命的思考。使我们感到惊异的是，他所感到的是自我的生命与自然生命“木叶”的同构与融合，把他的生命颜色，他作了枫树的生命之色。

但这又是怎样斑斓的色彩啊：那象征著人与自然之真的“青葱”的勃

勃生机自不待言；那生命的“深秋”季节，也是如此的文采灿烂，而“乌黑”的阴影正出现在这“红的、黄的、绿的班驳”之中，这生与死的并置与交融，既触目惊心，又让人想起《野草》题辞中那段话——“过去的生命已经死亡，我对于这死亡有大欢喜，因为我借此知道曾经存活。死亡的生命已经朽腐，我对一过朽腐有大欢喜，因为我借此知道它还非空虚。”

因死亡而证实了生命的意义，死亡绚烂正是出于生命的爱与美。在鲁迅看来，生死是相融的，正因为生是美的，死也是美的，前面讲到鲁迅如此的“黑暗”，“冷酷”，但现在，我们感觉得到，他的生命的底蕴是对美的神往与热爱，他的生命是大生命。他对宇宙基本元素的想象，展现了他生命的境界，这境界构成他生命的底色，这底色让他有勇气正视现实中人的种种生存困境，有勇反抗绝望。

所以，我想一个人的生命能与鲁迅这样的生命相遇，是最大的荣幸。

陈平原　文学的北京：春夏来冬文学的北京陈平原，1954年生于广东潮洲，1987年6月毕业于北京大学，获博士学位，现为北大中文系现代文学教研室主任，教授、博士生导师，出版有《在东西方文化碰撞中》、《中国小说叙事模式的转变》、《千古文人侠客梦》、《小说史：理论与实践》、《中国现代学术之建立》、《文学史的形成与建构》、《中国大学十讲》、《从文人之文到学者之文》等三十余种著作，先后主编学术集刊《学人》、《现代中国》。

去年，我们在北大开了个题为“北京：都市想象与文化记忆”的国际学术讨论会，刚好碰上北京市纪念建都八百五十周年，很受关注。不说50万年前的周口店“北京人”，也不说此地已有三千年的城市史，更不说春秋战国时燕国在此建都（称蓟）、西汉末年王莽在此立大燕国（别名燕京），咱们还是从公元1153年金中都建成，海陵王下诏迁都，北京正式成为“号令天下”的国都说起。既然很长时间里，北京是国都（帝京、首都），各方面的人才都会跑到，政治家、商人、文学家，全都来了，不见得在这定居，但总得来走走、看看。这样，就必定留下一大批关于北京的文字资料，包括诗文、小说、戏曲等文学作品。同学们有没有想过，几百年间，多少文人学士进京赶考，一路上怎么走过来的、随身携带什么物品、中间碰到多少艰难险阻？这些细节，其实很有趣的，对于学文史的人来说，这些都是必不可少的历史记忆。像这一类的问题，都留在骚人墨客的诗文里。

这就是我所关心的“文学的北京”。从金代开始，历经元、明、清、民国，一直到今天，850年历史的国都，该有多少激动人心的故事及人物，残留在文人的“记忆”以及文学作品里。诸位念中国文学，讲到元杂剧，老师肯定会告诉你们，关汉卿，元大都人。元大都，也就是今天的北京。可除此之外，我们无法找到更多有关关汉卿与北京城的直接联系。明清以后就大不一样了，很多文人用生花妙笔，记载、描绘、表现北京这么一座了不起的都城。这一类的文字资料很多，是后人想像北京的重要依据。

在我看来，一座都城，有各种各样的面相。有用刀剑建立起来的，那是政治的北京；有用金钱铸造起来的，那是经济的北京；有用砖木堆砌而成的，那是建筑的北京；有用色彩涂抹而成的，那是绘画的北京；有用文字累积起来的，那是文学的北京——这个经由史家的学识与文人的激情，用文字塑造出来的北京城，最容易感知，也最好触摸，我们今天，就准备从这里进入。

我在北大开了一门课，就叫“现代都市与现代文学”，每周带着研究生一起阅读、讨论下面这九本有关城市的书：RichardLehan的《文学中的城市：思想史与文化史》、李欧梵的《上海摩登》、赵园的《北京：城与人》、谢和耐的《蒙元入侵前夜的中国日常生活》、陈学霖的《刘伯温与哪吒城——北京建城的传说》、施坚雅的《中华晚期帝国的城市》、CarlE.Schorske的《世纪末的维也纳》、本雅明的《发达资本主义时代的抒情诗人》，以及石田干之助的《长安之春》。选书的标准，除了学术质量，还希望兼及思路与方法、文学与历史、中国与外国、古代与现代等。学生们对《世纪末的维也纳》和《发达资本主义时代的抒情诗人》两本书尤其感兴趣，那种游手好闲的姿态、那种观察品味城市的能力，那种将城市的历史和文本的历史搅和在一起的阅读策略，都让他们很开心。同样道理，阅读北京，理解这座城市的七情六欲、喜怒哀乐，也是要兼及历史与文学。

在座的诸位同学，也许你们读过像《狄更斯与伦敦》、《雨果与巴黎》、《卡夫卡与布拉格》、《乔伊斯与都柏林》这样的著述，再塞给你一本《老舍与北京》，也没什么了不起。今天我讲的，不是某某作家的都市体验，而是希望借助若干篇散文，呈现北京作为一座城市的形象与气质。而且，不想选择那些独一无二的景观，比如故宫、天坛、长城、颐和园等，而是谈谈每一个到过北京或准备前去旅游的人都必须面对的，那就是北京的春夏秋冬。

大家可不要误会，以为我是北京市旅游局派来拉客的，光拣好听的说。记得有人说过，某些城市只能接受好话，受不了委屈，而北京，已经超越了这个阶段，你说好说坏，它都无所谓。甚至，最喜欢说这座城市坏话的，很可能正是北京人。一边嘲笑，一边乐滋滋地生活在这座被

自己骂得一塌糊涂的城市。有一回跟作家莫言聊天，他用说相声的口吻，转述一个段子：人大、政协开会，外地代表纷纷表示要为首都做贡献，山东代表说，为解决春天风沙大的问题，准备建一个塑料大棚，把北京市统统罩起来；山西代表说，为解决到美国签证难的问题，准备在北京挖一条直通华盛顿的地道；最绝的是河南的代表，说是为一劳永逸地解决北京市的环境卫生问题，准备为每一只蚊子戴上口罩，为每一只老鼠配上安全套。我一听马上说，这笑话，准是北京人编的。北京人就是这样，对政府有意见，不直接骂，绕着弯子说，很刻毒，可又有幽默感，让你哭笑不得。

下面这几篇文章，偶有几句怪话，但总的基调是怀念，所以很温馨的。需要说明的是，周作人的文章是在北京写的，其他三位，郁达夫、张恨水、邓云乡，都是人在异乡，“怀想北平”。这你就不难理解，周文的调子为什么跟其他三位不一样。对于眼前的生活不乏批评，对于过去的时光多有依恋，这是人之常情。好吧，闲话休提，让我们赶紧进入北京的四季，在欣赏这些美文的同时，希望能带出一些有趣的问题。

陈平原　文学的北京：春夏来冬关于《北平的春天》（1）周作人慨叹北京的水气太少，春天来得太慌张了，这点我承认。不过，所谓北京的春天“太慌张一点了，又欠腴润一点”，似乎还另有所指。二十世纪的中国人，在危机中崛起，很急迫地往前赶路，确实是走得“太慌张了”，缺少一种神定气闲、天马行空的精神状态。

我准备讨论的第一篇文章，是周作人的《北平的春天》。周作人，1885年出生，1967年去世，笔名知堂、岂明等，浙江绍兴人，五四时期以《人的文学》、《平民文学》等论文，以及众多兼及知识与趣味的小品著称于世，可说是五四新文学的主将之一。周氏早年文名极盛，抗战中落水，1946年在南京老虎桥监狱被国民政府判处十年徒刑，1949年1月保释出狱，8月重归北京，晚年以译述日本及古希腊作品为生。读他撰于1944年的《我的杂学》，听他谈对于古文、小说、外语、希腊神话、文化人类学、生物学、儿童文学、性心理、医学史、乡土民艺、浮世绘、玩具、佛经等的兴趣，你肯定会惊讶其博学。因此，当他说自己别无所长，只不过是“国文粗通，常识略具”时，你就知道这个标准之高。反过来，在他眼中，国人的最大毛病，很可能就是缺乏“常识”、不通“国文”。

先说“国文”。五四刚过，周作人就开始自我调整，不欣赏胡适“明白如水”的白话，而是希望“混合散文的朴实与骈文的华美”，并杂糅口语、

欧化语、古文、方言等，以造成“有雅致的俗语文来”。至于作为“常识”的知、情、意，周作人承认前两者受古希腊及日本的影响，后者则是基于自家的中国立场。但有一点，从1922年撰《自己的园地》起，周就对各种各样的“大名义”不感兴趣，并自觉保持距离；至于1924年《喝茶》一文所表达的忙里偷闲、苦中作乐、在刹那间体会永久、于粗茶淡饭中品味人生，更是成为日后周的生活信条。关于他的政治立场，学界有各种看法；但对于他在现代中国散文史上的地位，基本上没有异议。要说二十世纪中国散文，成绩最大的，很可能还是周氏兄弟。像同样名气很大的林语堂、梁实秋等，单就散文而言，在我看来，都不能跟二周比。

谈论周作人的《北平的春天》，我想转个弯，从此前的两篇周文说起。先说写于1924年的《故乡的野菜》。这里的关键是“故乡”——周本南人，但长期生活在北京。中年以后，周作人不断在文章中追忆故乡浙江绍兴的风土人情；但同时，他又喜欢谈论自己目前生活的北京。在《故乡的野菜》里，有这么一段话：“我的故乡不止一个，凡我住过的地方都是故乡。……我在浙东住过十几年，南京东京都住过六年，这都是我的故乡；现在住在北京，于是北京就成了我的家乡了。”对于周作人来说，绍兴是出生地，南京、东京是念书的地方，至于真正登上历史舞台，则是在北京。此后，作为长期生活在“北地”的“南人”，周作人既以怀旧的笔调谈论绍兴，也以“南方”作为标尺，衡量眼下居住的这座北方城市。

我关注周作人的这个说法：住久了，就是故乡。因为，在现代社会，籍贯变得越来越不重要，重要的是居住地。换句话说，“在地”的思考、“在地”的情感以及“在地”的知识，对现代人来说，变得比很可能从未到过的原籍要重要得多。以前作文学史、文化史研究，经常谈论宋代或明、清的进士分布，藉以考察一个地区的文化及教育水平。而且，各种诗派、文派的成立，也喜欢以地望命名。但在现代社会，这行不通。即便你在原籍出生、长大，可中学毕业后，你到外面上大学，甚至到国外留学，转益多师，我们很难再用“地方文化”来描述你、阐释你。我再引申一下周作人的观点：对于你长时间居住的城市，你应该对它感兴趣，关注它的风土人情、历史记忆、文学想像，不单是趣味，也是责任。正是在这个意义上，我这“南人”，在北京生活了二十年，也开始有了谈论这位“老朋友”的兴致。

周作人有一篇谈北京的文章，叫做《北京的茶食》，说的是：“住在古老的京城里吃不到包含历史的精炼的或颓废的点心，是一个很大的缺陷。北京的朋友们，能够告诉我两三家做得上好点心的饽饽铺么？”到哪里去找精致的点心，这样的问题，也值得写成文章？可周作人不觉得这是小题大做，因为，他厌恶“二十世纪的中国货色”，感叹代表“风流享

乐”传统的众多食品消失了，取而代之的是各种粗糙恶俗的模仿品。这令他痛心疾首。这篇文章写于1929年，那年头，左翼文人正在提倡“血与火”的革命文学，而周作人却在满北京城找好吃的点心；因为吃不到，还写文章诉苦，这不挨骂才怪。周氏谈论点心之好不好吃，还讲究什么“精炼的或颓废的”，如此渲染安闲且丰腴的生活，跟当时上海的革命文学家相比较，真是天差地别。此文之引起反感，可想而知。但周作人有自己的解释：“我们于日用必需的东西以外，必须还有一点无用的游戏与享乐，生活才觉得有意思。”近代以来的生活，过于讲求功利和实用，做每件事，都事先计算好，希望能有看得见摸得着的实际效果，这样急功近利，没有意思。无用的东西，比如游戏，对于生活来说，其实很有意义。举例来说，我们看夕阳、观秋荷、听雨、闻香、喝不求解渴的酒、吃不求饱的点心，都是生活上必须的。你能因为它不影响“温饱”，就否定观赏落日的意义？之所以谈点心时，要点出“历史的”、“精炼的”、“颓废的”三个修饰语，就因为它有关文化、审美、心情，故不可忽略。

这种追求“精致”的生活趣味，是有明显的针对性的。第一，晚清以来，我们相信“科学”，追求“进步”，崇尚“西洋文明”，对于自家原先某些精致、悠闲的生活方式，弃之如敝屣，这种态度，在周看来，并不可取；第二，左翼作家对革命文学的提倡，对颓废文艺的批判，以及将政治与文学捆绑在一起的功利性，周作人很不欣赏；第三，更值得我们关注的是，在整个论述的过程中，周作人始终把“文化精神”和“生活趣味”扭结在一起。一般人会认为，日常生活里的东西，比如点心，没什么了不起；可周作人却从点心的粗糙看出文化的粗糙、灵魂的粗糙。必须承认，这跟日本文化中对“精致”的追求，有直接的关系。

可这种趣味，弄不好，就滑落成今天的“小资”了。“小资”就是“小资产阶级”，现在大陆很流行的词。说你这个人挺“小资”的，就是说，虽然不是很有钱，但生活还过得去，讲求品味，了解时尚，读一点文学，听一点音乐，喜欢名牌，还不时表现一下自己的“不同流俗”。真高雅的，不是“小资”；有钱没文化的，也不算“小资”。“小资”的必修课，包括张爱玲、村上春树、昆德拉、王家卫、伊朗电影、小剧场艺术等。“小资”喜欢炫耀自己“有情调”，批评别人“没品味”。这是现在的状态，半个多世纪前呢？

那时左翼文学蓬勃兴起，“精致”的生活趣味受到严重压制。人家都在关心国家大事，流血流汗，你还在谈什么点心好不好吃，不觉得害羞？在这种气氛下，周作人等京派文人的姿态，不被青年学生看好——不只是批评，简直是蔑视。这种对于“闲适”的批判，自有其合理性，但未免过于功利了些。当然，这跟年龄也有一定的关系。记得林语堂说过：人的一生，就好像过马路，先看看左，过了中线以后，再看看右。三十岁以前不激烈，没出息；五十岁后还激烈，这人也挺可怕的。1930

年代的周作人、林语堂、梁实秋等，大致都过了热血沸腾的年龄，其鄙薄文化上的功利主义、追求精致的生活趣味，不能说一无是处。当年很多青年人看不起周作人等，觉得他们只顾自己安逸的生活，精神萎靡，格局太小。可过了几十年，我们明白宏大叙事与私人叙事之间的缝隙，了解政治与审美的距离，也明白崇高与幽雅是两种不同的生命境界，学界对于激进而粗砺的革命想像，开始有了几分认真的反省；同时，对于周作人之强调文化上的精致，也有了几分同情之理解。

陈平原　文学的北京：春夏来冬关于《北平的春天》（2）好，话说回来，介绍前面这两篇文章，是为主角的登场作铺垫。记得两点：第一，这城，居住久了，就是家乡，就值得我眷恋；第二，文化精神跟日常生活趣味，完全可以联结在一起，口腹之欲，有时候能上升到精神层面。有了这两个观念，接下来，就该进入《北平的春天》了。

周作人的文章很有特点，用他的自己话说，就是“涩”，真的很像苦茶，不抢口，有余甘，能回味，经得起咀嚼。必须是有文化、有阅历的人，才能接受、才能欣赏。有人的文章，是写给中年人的，比如周作人；有人的文章，是写给少年人的，比如徐志摩。喜欢徐志摩的读者，很可能不欣赏周作人；反过来也一样。这涉及写作者的趣味、心态，还有文章的结构、语言以及表达方式。题目《北平的春天》，一开篇却是：“北平的春天似乎已经开始了，虽然我还不太觉得。”你看，曲里拐弯，别别扭扭的，就是不让你读得顺畅。文章的结尾又是：“北平虽几乎没有春天，我并无什么不满意，盖吾以冬读代春游之乐久矣。”这样的正题反作，故意违背常规，以春游始，以冬读结，阻断你的习惯思路，引起阅读兴趣。写文章最怕轻车熟路，你刚开口说第一句，读者就猜到你下面会说什么。周作人的文章相反，有时候用典，有时候插入大段古文，有时候东拉西扯，有时候跳跃前进，总之，就是不让你感觉“滑”，非要你停下来琢磨琢磨不可。

文章开头说，北平的春天开始了，可春天并非一种概念的美，而应该是一种官能的美，能够直接用手、脚、鼻子、眼睛来领略的，那才是真正的春天。根据少年时代在绍兴扫墓的经验，所谓“游春”，必须跟花木、河水有直接的联系。春天到了，花草树木，或吐芽，或着花，一切都是生机勃勃的，再加上那一汪清水，还有“春江水暖鸭先知”，春天的感觉这才真正体现出来。可北平呢，北平的春天在哪？周作人说，虽然在这座城市生活了二十多年，对于“春游”没有任何经验。妙峰山很热闹，但没去过；清明郊游应该有意思吧，也没去过。为什么？就因为北平是一座内陆城市，旁边没有大江大河；而缺少了水气，不仅“使春光减

了成色”，更使得整座城市缺乏某种灵气与风情。

老北大在城里，地名叫北沙滩，就在故宫旁边。那里现在还有个地名，叫“北河沿”，当年是一条小水沟。北大著名教授刘半农专门写了篇文章，题目挺吓人的，叫《北大河》。文章大意是说，全世界著名的大学，要不拥有湖泊，要不临近江河——有水为伴，大学方才有灵气，在这里读书，才会充满灵感。他老兄是在巴黎留学的，肯定想起了塞纳河边读书的美好时光。北大周围没有江河，实在可惜，刘教授灵机一动，就把这条小水沟命名为“北大河”。可后来城市发展，修马路，连这条小水沟都被填平了。诸位有兴趣的话，到北京时，看看那叫“北河沿”的，现在是如何的车水马龙。幸亏1952年后，北大搬到原燕京大学的校址，也就是现在的燕园。那里倒是有个湖，很大的湖，钱穆给起的名字，叫“未名湖”。未名湖是北大的最大风景，也是学生们的爱情圣地。在国外，经常听人家说，你们的校长来访问，讲话很幽默嘛，一上来就是：我们北大没什么，“一塌糊涂”。大家都很惊讶，校长于是慢慢抖开包袱：北大风景最好的，一是未名湖，二是博雅塔，三是刚扩建的图书馆。合起来，不就是“一塔湖图”吗？这个“幽默”使用频率太高，越来越不好笑了。但我承认，这三个景点，尤其是未名湖那一汪清水，对北大来说，太重要了。

无论是一所大学，还是一座城市，有足够的水，对于生活与审美，都至关重要。北京没那么多的水，因此，北京的春天，显得不够腴润，也缺乏灵气，来也匆匆，去也匆匆，似乎没有真正存在过。很多人都谈到，北京的春天太短暂，冬天刚刚过去，夏天马上就要来了，稍不留意，慌里慌张的春天，就从你的手指缝里溜走了。北京的春天若有若无，似乎不曾独立存在过，不像南方的春天，可以让你从容欣赏，周作人对这一点颇有怨言。

我的感觉跟周作人不一样：正因为北京的春天难得，稍纵即逝，所以北京人才会格外珍惜，才要大张旗鼓地“游春”。我在南方长大，那么多年了，就是没有感觉到“春游”的必要性。人家都夸你的家乡“四季如春”，开始我也很高兴；可到北方生活一段时间后，我才知道“四季如春”不是好词。一年四季，除了凉一点，热一点，没有什么变化，这不是什么好事。第一次见到北京从冬天到春天的转变，对我这样一个南方人来说，真的用得上“惊心动魄”四个字。记得那是阳历三月初，天还很冷，我裹了一件借来的军大衣，在大街走，还很不自在的。就在我寄居北京的那半个多月，眼看着湖面上的薄冰一块块地融解，光秃秃的柳树一点点地吐芽，这种生命从无到有的感觉，真让人感动。我这才明白，古人为什么一定要游春，那是对于大自然的感恩，对于生命的礼赞！这种从冬眠状态中苏醒过来的感觉，在南方，可能也有，但不太明显。

周作人慨叹北京的水气太少，春天来得太慌张了，这点我承认。不

过，所谓北京的春天“太慌张一点了，又欠腴润一点”，似乎还另有所指。二十世纪的中国人，在危机中崛起，很急迫地往前赶路，确实是走得“太慌张了”，缺少一种神定气闲、天马行空的精神状态。因此，整个文化艺术显得有点“急就章”，不够厚实，也不够腴润。所谓的文化积累，需要金钱，需要时间，更需要良好的心境。当然，我这样的解读方式，显然关注的是周作人的整个文脉。

从周氏一贯的主张及趣味看，“慌张”、“腴润”云云，确实可引申开去。但你不能简单对应，硬说这里的“春天”象征着“文化精神”什么的；要是那样的话，“冬天”怎么办？就像周作人说的，北平的冬天不苦寒，屋里烧着暖气，手不会冻僵，神清气爽，特别适合于读书写作，这不也挺好？这就必须回到周氏文章的特色：基本上是个人化的表述，拒绝成为公共话语，你说他文章有没有寓意，有，但点到即止，若隐若现，只能心领神会，不好过分坐实。

陈平原　文学的北京：春夏来冬关于《故都的秋》（1）不过，郁达夫还是认定，在所有美好的秋天里，北京的秋天，或者说北方的秋天，最值得怀念。因为，它把秋天特有的那种凄清与艳丽合而为一的况味，表现得淋漓尽致。

说过北京的“春”，该轮到“秋”了。这是北京最美的两个季节。关于北京的秋天，我选择的是郁达夫的文章，题目叫《故都的秋》。

郁达夫，1896年出生，1945年去世，早年留学日本，1921年出版小说集《沉沦》，是早期新文学最值得称道的作品之一，也是五四那一代年轻人重要的启蒙读物，其自叙传的小说体式，病态的美以及感伤情调，让当时刚刚觉醒的青年学生很受震撼。到了1930年代，郁达夫的文风大变，或者像小说《迟桂花》那样，赞美天然的、健全的、率真的女性；或者转而撰写山水游记以及旧体诗词。郁达夫可以说是新文学家中旧体诗写得最好的，当然还有鲁迅、聂绀弩等。抗战爆发，郁达夫先是在新加坡为《星洲日报》等编副刊，1942年撤到印度尼西亚的苏门答腊，化名赵廉，在当地一家酒厂工作。有一次，日本宪兵欺负人，郁挺身而出，用日语跟人家交涉，这下子暴露了身份。宪兵队长知道他非同寻常，大概也很快就摸清了他的底细，但不动声色，继续跟他打交道，还称兄道弟的。可日本一宣布投降，宪兵就把郁达夫杀了，因为他知道的事情太多了。

郁达夫早年在北平生活，1933年起移居杭州，第二年，也就是

1934年，短暂回京时，写下了这篇赞美诗般的《故都的秋》。过了两年，又写了篇《北平的四季》，更是一唱三叹："五六百年来文化所聚萃的北平，一年四季无一月不好的北平，我在遥忆，我也在深祝，祝她的平安进展，永久地为我们黄帝子孙所保有的旧都城！"请注意，是"遥忆"，距离产生美感，这才有了"一年四季无一月不好"的赞叹。

要说气候宜人，北京最好的季节是秋天，但既然选择了"北平的四季"，就看郁达夫怎么说了。和周作人一样，郁达夫也感慨北平的春天来得太匆忙了，还不如冬天可爱。因为，那最能显示"北方生活的伟大幽闲"。什么叫"北方生活的伟大幽闲"？寒冬腊月，屋外北风呼啸，屋里因为有火炉，故温暖如春。既然外面走动不方便，那就在家中读书写作，遥思往事，或者跟朋友们说闲话、聊大天。大雪初晴，你也可以出去走走，你会觉得，天地为之一宽、精神为之一爽。要是骑驴访友，那就更有意思了。文章中有这么一段："我曾于这一种大雪时晴的傍晚，和几位朋友，跨上跛驴，出西直门上骆驼庄去过过一夜。北平郊外的一片大雪地，无数枯树林，以及西山隐隐现现的不少白峰头，和时时吹来的几阵雪样的西北风，所给与人的印象，实在是深刻，伟大，神秘到了不可以言语来形容。"

说过北平冬天伟大的幽闲，以及快雪时晴的惬意，该轮到春夏连成一片的"新绿"了。照郁达夫的说法，这是一个"只见树木不见屋顶的绿色的都会"，你站在景山往下看，只见如洪水般的新绿。那是因为，北平的四合院本就低矮，院子里又往往种有枣树、柿子、槐树什么的，到了春夏，可不让整座城市都笼罩在绿荫中，看不见屋顶了么？据说在1930年代，还都是这样，除了红墙黄瓦的皇宫，其它全都被绿树所掩盖。皇宫不像民居，不能随便种树，有礼仪、审美的因素，但也不无安全的考虑。北平的四合院里，有真树，有假山，大缸里还养着金鱼和小荷，整个把大自然搬回了家。

但这是以前的北京，现在可不一样，四合院以及"同洪水似的新绿"，正迅速消退。现在北京正在进行大规模的城市改造，许多四合院因此而消失，这是文化人感到痛心疾首的。1949年，改朝换代，共产党入城时，古城基本上是完整的，没有受到战火的破坏。站在历史及文化的角度，几十年战乱，古城能保留下来，是个奇迹，也是一大幸事。可进入五十年代，共产党人为了追求工业化与现代化，拒绝了梁思成等保存古城的合理主张，先扩街道，后拆城墙，老北京的容貌于是大为改观。八十年代以后，北京立意成为国际性大都市，政府与房地产商通力合作，把一片片四合院夷为平地，盖起了很多现代化的高楼大厦。政府得意于城市建设发展速度之快，我们却忧心北京变得面目全非。在文物保护方面，政府也做了不少事，比如修复元大都遗址，还有挂牌保护一些有代表性的四合院。可城市的机能在改变，活着的传统在消亡，即便留

下若干孤零零的建筑，意思也不大。这方面，政府和民间有很长时间的争论，最近总算出台了一个法规，在文物及四合院保护方面，以后情况可能会有好转。其实，台北也有这个问题，我去年在这儿讲学，拿着老地图访古，也是面目全非。好不容易找到了一个老城门，又挤在高速公路旁边，看着直让人难受。

陈平原　文学的北京：春夏来冬关于《故都的秋》（2）一个城市的历史记忆，随着现代化进程的加速，在很多地方，都将迅速失落。为了补救，一方面，我们会集合各种力量，尽力保护北京的四合院；另一方面，我想提倡“北京学”的研究。原本希望退休了以后，作为一种业余爱好；但这两年我改变了主意，开始带着学生摸索着做。理由很简单，北京的变化太快了，十年、二十年之后，北京不知变成什么样子。那时候的学生，想做北京研究，想了解老北京的模样，必须到博物馆里去看。今天，我们在城市里，还能够见得着各种老北京残留的面影，还能摸得着石墩、看得见牌楼、进得去四合院，再过几十年，你很可能只能到博物馆里去找了。所以，我要求学生们，除了上课以外，培养一种业余兴趣，带上相机，大街小巷随便游荡，即使将来不专门做北京研究，也都保留一点对于这座正在迅速转型的都城的感觉和印象。这种感觉和印象，以后要读很多很多书才能获得的。

秋高气爽，无论那里，大概都是一年中最好的季节，北平尤其如此。郁达夫想说的是，“北国的秋，却特别地来得清，来得静，来得悲凉”，比南方的秋天可爱多了。诗人气质的作者，在文章的结尾，甚至用夸张的笔调称：“秋天，这北国的秋天，若留得住的话，我愿把寿命的三分之二折去，换得一个三分之一的零头。”前面都很好，就这两句，我不喜欢，感觉上有点“滥情”。虽然我们都知道，郁达夫人很好，襟怀坦荡，可“为赋新诗强说愁”，此乃文人通病。

为什么说北平的秋天特别高、远、清、静呢？那时留欧归来的学生常说，走遍全世界，天最蓝、空气最好的，当属北京。那是因为当时北京的工业不发达，加上城里树多，空气污染少。现在可不敢这么说了，前些年的沙尘暴，把北京人折腾得死去活来。今年不知是天意，还是前些年的努力，基本上没有沙尘暴，希望以后能保持这个态势。这几年，在治理空气污染方面，政府是做了不少事，比如，以前北京居民冬天烧煤，现在改用天然气；四环路以内的工厂，全部拆迁出去；还有提高汽车尾气的排放标准等。这些事情，都在做，但我不知道，什么时候北京才能找回二三十年代作家所激赏的那种湛蓝、湛蓝的天空。不过，且慢，郁达夫最为倾心的，其实不是蓝天白云，而是北京秋天所特有的那

种悲凉、落寞乃至颓废的感觉。在一篇题为《北国的微音》的短文中，郁达夫把“凄切的孤单”作为“我们人类从生到死味觉到的唯一的一道实味”。对这种凄冷趣味的偏好，是郁达夫所有作品共同的精神印记。

文章说，不逢北国之秋，已将近十余年了。在南方，每到秋天的时候，“总要想起陶然亭的芦花，钓鱼台的柳影，西山的虫唱，玉泉的夜月，潭柘寺的钟声”。这是老北京可爱之处，即使你足不出户，藏匿于皇城的人海之中，租人家一椽破屋来居住，都能够听得见远处青天下驯鸽子的飞哨、看得身边那很高很高的天空，这种感觉好极了。让郁达夫感慨不已的，是北京的槐树。槐树有两种，一是刺槐，一是洋槐。洋槐移植到北京，大概只有一百多年的历史，它是树叶子绿时开花，成球地开着，大概是在五月；刺槐则是七月开花，一串串的像紫藤，不过是白色的。那像花又不是花的落蕾，铺满一地，踏上去有一点极细微极柔软的触觉，这场景，显得如此幽闲与落寞。还有那秋风秋雨，以及秋蝉衰弱的残声，在诗人看来，颇有几分颓废的色彩，更是耐人寻味。

这座千年古都，整个城里长满树，屋子又矮，无论你走到哪里，都是只见树木、只闻虫鸣，跟生活在乡野没有大的区别。中国的传统文人，喜欢居住在城市，怀想着乡村，既有丰富的物质及文化生活，又有山水田园的恬静与幽闲。这种“文人趣味”，在二三十年代的作家中还很普遍。今天台北的年轻人，特别能欣赏蓬勃向上的现代都市上海；但二三十年代的中国，还处在一个从乡土社会向都市社会转变的过程，人们普遍对过于紧张的生活节奏、过于强大的精神压力，以及相对狭小的居住空间，很不适应。假如你喜欢的是空旷、自由、悠闲的生活，那么，北平将成为首选。那个时候的很多文人，都说到了上海之后，才特别感觉到北京的可爱。当然，今天就不会这么说了。我想，北京的都市化程度不及上海，有政治决策，有金钱制约，但不排除北京人——尤其是文人，对过分的都市化始终怀有几分恐惧，乃至不无抗拒心理。

另外，北京的“乡村”特色，与其建筑上的四合院布局有关。刚才说了，四合院的最大特点，就是把山水、自然纳入自家院内。就像郁达夫说的，秋天来了，四合院里的果树，是一大奇观。我相信，很多到过北京的人，都对四合院里的枣子树和柿子树印象极深。还记得鲁迅那篇《秋夜》吗？“在我的后园，可以看见墙外有两株树，一株是枣树，还有一株也是枣树。”秋冬之际，叶子落尽，光秃秃的枝头，点缀着红艳艳的枣子或柿子，真漂亮。四合院灰色的围墙，屋顶上随风摇曳的茅草，偶尔掠过的鸣鸽，再衬以高挑在天际的红柿子，视觉效果上，会让很多人过目不忘。

毕竟是文人，说到秋天，怎么能拉下欧阳修的《秋声赋》与苏东坡的《赤壁赋》呢？再说，南国之秋也自有它特异的地方，比如扬州廿四桥的明月、杭州钱塘江的秋潮、普陀山的凉雾、荔枝湾的残荷等等，这

些秋天也都是美不胜收。不过，郁达夫还是认定，在所有美好的秋天里，北京的秋天，或者说北方的秋天，最值得怀念。因为，它把秋天特有的那种凄清与艳丽合而为一的况味，表现得淋漓尽致。

陈平原 文学的北京：春夏来冬《北平的五月》与《未名湖冰》实验性太强的小说家，或者说关注人的灵魂的小说家，跟某个特定历史时空的关联度反而小。因此，假如从历史文化的角度、从城市生活的角度，通俗小说家很可能提供了更多精彩的细节。

谈过“北平之春”与“故都之秋”，剩下来的，关于北京的夏天与冬天，留给小说家张恨水以及学者邓云乡。

张恨水，1895年出生，1967年去世，是现代中国最负盛名的通俗小说家。在二十世纪中国小说史上，有两位通俗小说的大家，必须给予认真看待，一是活跃在三、四十年代的张恨水，一是活跃在六、七十年代的金庸。这两位先生，或以都市言情取胜，或以武侠小说名家，都是大才子。张恨水一辈子写了六十多部长篇，其中尤以《春明外史》、《金粉世家》、《啼笑因缘》、《八十一梦》等最为人称道。像《金粉世家》、《啼笑因缘》，当年在报纸上连载，很受读者追捧，结集成书，发行量更是远超新文学家的著作。五十年代以后，张因被划归鸳鸯蝴蝶派，文学史家不大谈他，或评价很低，以至几乎被人遗忘。近年来，张恨水的小说重新得到学界的普遍关注，又被改编成电视连续剧，热起来了。这里不谈他的文学史地位，只是关心其模仿《红楼梦》等，讲述京城里豪门贵族的家庭恩怨，将言情与都市交织在一起，构成其小说的最大看点。因此，在张恨水的小说里，有大量关于北京日常生活场景的精细描写。

这是一个窍门，假如你想了解某地的风土人情，先峰派作家不行，反而是通俗小说家更合适些。前者关注叙述技巧，表现人物内心深处的挣扎，对当下社会的日常生活不太在意；后者着重讲故事，需要很多此时此地日常生活的细节，以便构拟一个具有真实感的小说世界。所以，单就小说而言，我们可以说张恨水之于北京，有很深的渊源（老舍也是这样）；但我们很难说鲁迅之于绍兴也是这样。实验性太强的小说家，或者说关注人的灵魂的小说家，跟某个特定历史时空的关联度反而小。因此，假如从历史文化的角度、从城市生活的角度，通俗小说家很可能提供了更多精彩的细节。就像张恨水，他对当年北平的日常生活，是非常留意的。三十年代中期，马芷庠编了一本《北平旅游指南》，专门请张恨水审定。对于我们进入历史，这册“指南”提供了很多信息，除了名

胜景点，小至火车票的价格，大至各家妓院的位置，甚至各大学的历史渊源、办学特色等，对于当年的游客以及今天的专家来说，都是很有用的。这是一本很有文化品味的旅游指南，当作一般文化读物欣赏，也都可以。

张恨水，这位对北平历史文化及现实生活有特殊兴趣的文人，1948年写了一篇散文，叫《五月的北平》。文章开篇第一句话，就是："能够代表东方建筑美的城市，在世界上，除了北平，恐怕难找第二处了。"东方建筑的美感，体现在城墙、四合院，也落实在皇宫、佛殿。可张恨水更关心的，还是北平普通人家的日常生活。当然又是四合院了，不过，比郁达夫的文章更感性，有很多细微的观察。五月，正是绿荫满地的季节，于是文章极力渲染枣花、槐花等，如何"把满院子都浸润在幽静淡雅的境界"。大概受风土志的影响，作者老怕拉下什么，于是面面俱到，反而分散了笔墨。就拿这无所不在的槐树来说吧：在东西长安街，配上故宫的黄瓦红墙，"简直就是一幅彩画"；在古老的胡同中，映带着平正的土路，"让人觉得其意幽深"；在古庙门口，把低矮的小庙整个罩在绿荫中，"那情调是肃穆典雅的"；还有那广场两边的、大马路上的……这样平面且静止的叙述，艺术感染力有限；不过，假如意识到作者对"旅行指南"的兴趣，这样的笔调不难理解。

文章以北平五月的翠绿、幽深以及淡淡的花香，还有蜜饯、玫瑰糕、卖芍药花的平头车子等，营造出这么一种印象：北平是全世界最悠闲、最舒适的城市。可那是盛平年代的记忆，现在，北平正面临着毁灭的危险。这让作者转而忆起了《阿房宫赋》，我们能否逃过这一劫难？"好一座富于东方美的大城市呀，他整个儿在战栗！"文章写于1948年，那正是围城之际。国共两军，假如真的在北平内外展开大规模战役，这么一座古城，很可能毁于一旦。好在这预言落空了。

最后，我想谈谈邓云乡的《未名湖冰》。讲周作人、郁达夫、张恨水，估计大部分同学多少总有些了解；至于1924年出生、1999年去世的邓云乡，可能听都没听说过。这不奇怪，因为他不是作家，是个学者。这位邓先生，虽说是山西人，但祖上就寄藉北京了，1947年毕业于北京大学中文系，1956年后在上海电力学院教书。人在上海，但从小在北京长大，对这座城市十分熟悉，且充满感情。因此，邓先生写了好多关于北京的书，像《北京的风土》、《红楼风俗谭》、《北京四合院》、《增补燕京乡土记》，以及《文化古城旧事》等。《文化古城旧事》是他晚年写的一本书，中华书局1995年出版，文章很好，但校对不精，错字不少。所谓"文化古城"，是指1927年国民政府迁都南京以后，北京由原先的"国都"变成了"文化城"，对此地民众的生计以及读书人的精神状态，都产生了很大影响。这篇谈论北京冬天的《未名湖冰》，就选自此书。

关于北方的冬天，念文史的朋友，很可能会想到“九九消寒图”。梁宗懔的《荆楚岁时记》里，有“从冬至次日数起，至九九八十一日为寒尽”的说法，以后历代的风土志书，也都有关于九九习俗或“九九歌”的记载。至于“九九消寒图”，明清两代存在于北京的皇城，后流传到民间。怎么“消寒”？立冬时画一枝梅花，上有九九八十一瓣，每天起来，用彩笔染一瓣，等到九九八十一天过去，原先的素梅变得鲜艳瑰丽，这时候，漫长的冬天也就过去了。这么一种记载节气变化的风雅游戏，在《帝京景物略》等书里有详尽的介绍。

北京冬天的另一种游戏，那就是滑冰。据说，滑冰在清代就很盛行，不过，那是在皇宫中，表演给皇上看的。晚清以后，才开始引入西式的滑冰工具与技艺。从表演给皇上看的特殊技艺，变成一种自娱自乐的体育活动，这方面，大学发挥很大作用。所谓“寒光刀影未名湖，北海稷园总不如”，是夸过去燕大、现在北大里的那个未名湖，是京城里溜冰的最佳场所。下场的精神抖擞，观看的也其乐无穷——直到今天，还是如此。不信，诸位冬天抽空，到未名湖边走走。至于溜冰的，校内校外、男生女生都有，但印象中，教师参加的少，这毕竟是一项主要属于年轻人的体育与娱乐活动。年纪大了，一不小心摔断了腿，不值得。像我，每年都在岸边观赏，仅此而已。念书时也曾下过场，但坐在冰上的时间，远比站着的时间多，第二天就高挂免战牌，因为感冒了。会滑的人当然很得意，不会滑的，连滚带爬，也蛮有趣的。这是冬天北大校园里最为亮丽的一景，每个毕业生都会津津乐道。

陈平原 文学的北京：春夏来冬文学与时令读此类诗文，就像蒲积中说的，不只希望知道四时节序，更想了解、鉴赏骚人文章。说到文章，擅长不同文体的作家，对时令的感觉与表达，很不一样。另外，还必须考虑时代的差异。

北京当然还有很多可说的，我只是挑了四篇文章，让大家欣赏文人笔下的春夏秋冬。这四个人，文化身份及趣味不太一样，张恨水是长篇小说家，郁达夫是短篇小说家，周作人是散文家，邓云乡则是学者。虽说“秦时明月汉时关”，永远的春夏秋冬，但二十世纪中国作家用文字所构建起来的“北平的四季”，还是有其局限性的——既没有明清，也不涉及当代，基本上是1920—1940年代北平的日常生活。

为什么选择最为常见的“春夏秋冬”，那是因为文学与时令不无联

系。不管是“忽如一夜春风来，千树万树梨花开”，还是“夜来风雨声，花落知多少”，这些都属于人类的共同记忆，不会因时间流逝或意识形态转变而失去意义。中国文人很早就意识到这个问题——春夏秋冬有其永恒的意义。北宋时，宋绶编过《岁时杂咏》，共二十卷，收汉魏至隋唐诗千五百首，这书后来散佚了；南宋初年，四川人蒲积中有感于此书未收同样光彩照人的宋诗，于是着意重编，扩充成四十六卷的《古今岁时杂咏》，收诗二千七百余首，按一年四季的节气时令，如元日、立春、寒食、清明等收诗。按《四库全书总目》的说法：“古来时令之诗，摘录编类，莫备于此。非惟歌咏之林，亦典故之薮，颇可以资采掇云。”这跟蒲积中《序》中的说法意思相通，可互相补充：“非惟一披方册，而四时节序具在目前，抑亦使学士大夫因以观古今骚人，用意工拙，岂小益哉！”

至于北京的岁时诗文，北京古籍出版社1994年曾整理出版了北京图书馆所藏乾隆年间佚名编辑的《人海诗区》，共四卷十六门，其中卷四有“岁时”门，先分体（五古、七律等）再依时令排列，有点杂乱。刘侗、于奕正合著的《帝京景物略》，只是卷二“城东内外”中有一门，题为“春场”，在介绍“东直门外五里，为春场”时，顺带描述一年四季的各种习俗，同时引证了若干诗文。北京岁时诗文，最为集中，且最精彩的，还是两本清人的著述，一是清初潘荣陛的《帝京岁时纪胜》，一是清末富察敦崇的《燕京岁时记》。

读此类诗文，就像蒲积中说的，不只希望知道四时节序，更想了解、鉴赏骚人文章。说到文章，擅长不同文体的作家，对时令的感觉与表达，很不一样。另外，还必须考虑时代的差异。作为一个博学且通达人情的散文家，周作人之谈论“北平的春天”，蕴涵着自己的文化理想。不只是北京的春天太慌张，北京人的生活也不够优雅、不够腴润。与周作人的话里有话、但点到即止相反，郁达夫非把自己的感觉表达得淋漓尽致不可。郁主要以小说名家，但我以为，他的散文比小说写得好。套用他评苏曼殊的话，浪漫感伤的郁达夫，也是人比文章还可爱。浪漫派文人的共同特点，就是特感伤，表达情绪时不节制，有时候显得过火，就像刚才说的，《故都的秋》最后那段抒情，我就不觉得有必要。

张恨水是一位长篇小说家，他谈都城、讲四季，都带有介绍风土人情、以便你进入小说规定情景的味道。刚才说了，通俗小说家比先锋派作家往往更有文化史的眼光，比如同样提及京城里的洋槐，郁达夫只说他如何如何感动，张恨水则告诉你洋槐什么时候传入中国，它与刺槐的区别在哪等。最后一篇《未名湖冰》，其实不是美文，是文化史札记，邓云乡的《文化古城旧事》，是一本以随笔体书写的著作。邓不以文采见长，可他趣味广泛，书中旁征博引，介绍了很多相关知识。

假如大家对城市有兴趣，请记得，不能只读诗人、小说家的东西，必须将其与学者的著作参照阅读。前年我在伦敦访学，抽空去了一趟剑

桥大学。去之前，找了好些谈剑桥的书看，最后发现，有两个人的东西不能不读。一是徐志摩的《再别康桥》，一是萧乾的《负笈剑桥》。剑桥大学的教授告诉我，华人来此，很大程度是受徐志摩诗的诱惑。那么多人大老远跑到康河边漫步，就因为一首《再别康桥》。可我发现，徐志摩的诗文，包括《我所知道的康桥》，都不合适作为“旅游指南”。因为诗人只顾躺在康河边，望着蓝天白云，驰骋想象。而萧乾不一样，作为著名的小说家、战地记者，又曾经在这泡过两三年图书馆，对于这所大学的历史、建制、风景、学术特征等，都能说出个一二三来。因此，虽然是四十年后重返剑桥时写的，《负笈剑桥》这篇长文，给我们提供了很多有用的知识。我想，这大概是通例，诗人、小说家激发你浓厚的兴趣，记者、历史学家给你丰富的知识。诸位以后出门旅行，做功课时，最好同时读两种资料，一是文人写的，一是学者写的。这两者拼合起来，才是一座既有前世今生、又充满生活情趣的“文学的城市”。不管你假期准备走访北京、上海、杭州、西安，还是希望游览巴黎、伦敦、纽约、柏林，这个提醒都是必要的。

2004年3月30日根据录音稿整理成文，同年11月25日删繁就简

温儒敏　从不同层面理解作品的丰富意蕴——怎样读钱钟书的《围城　段C恰肥窃趆□叭取逼鹄吹?

温儒敏，北京大学中文系主任，教授、博士生导师，教育部中文学科指导委员会委员、国家哲学社会科学规划评审委员，主要著作有《新文学的现实主义流变》、《中国现代文学批评史》、《中国现代文学三十年》（合著），《文学课堂》、《文学史的视野》等。

《围城》大家可能比较熟悉，看过电视或者看过小说，但我还是想简单介绍一下钱钟书和这本书的情况。钱钟书主要是一个学者，写小说是他的业余爱好。他写小说跟一般作家不太一样，是很从容的，这种姿态，对他的作品风格的形成应该说是一个决定性的因素。他也不是为了稿费，或者为了什么上级给他的任务，或者为了形势的某种需要，他纯粹是为了自己的一种文学上的寄托，他的小说是学者小说。我们知道他是一个学问家，是非常有个性的一个人，文坛流传有很多关于钱钟书先生的轶事。说他只知道读书，不太会待人接物，甚至撒切尔夫人来了，到中国访问，说要见一个叫钱钟书的，他说我不知道撒切尔是谁。这可能只是所谓轶闻故事了，但是钱钟书确实是一个非常有个性的作家。他写出来的作品，有种智者的风采，也有种好像文明人的懒惰。接下来我介绍一下《围城》。

一直到今，这个《围城》几乎是畅销书，高雅的书店也有，地摊上

也有，这个很难得。那是因为电视啊，80年代中期《围城》改编为电视，刚才舒乙先生讲了，电视的作用很大，播放以后，大家都来读这个小说。

《围城》是抗战后期写的，先是在一个叫《文艺复兴》的刊物上发表，1947年出了单行本。发表以后并没有引起大家的注意，解放以后，就没有再出版了。解放后钱钟书主要是搞文学研究，研究古代文化，写过《管锥编》，还有其他一些著作，他基本上就没有创作了，大学里上文学史也不讲钱钟书，他的书在图书馆也找不到。一直到大概是80年代初，开始有人注意钱钟书了。那主要是所谓“出口转内销”。美国有一个汉学家，叫做夏志清，他写了一本《中国现代小说史》，把钱钟书捧得很高，这就引起了大陆一些学者的注意，千方百计找来看，确实觉得不错，就有人开始研究钱钟书。那时在海外也有人做博士论文选钱钟书的。钱钟书在文学界名声大振，是80年代的事。一直到今，这个《围城》几乎是畅销书，高雅的书店也有，地摊上也有，这个很难得。那是因为电视啊，80年代中期《围城》改编为电视，刚才舒乙先生讲了，电视的作用很大，播放以后，大家都来读这个小说。所以说现代传媒在推进文学方面有时候也有作用，当然也有消蚀的作用，看书的人少了，看电视的人多了；但有时候电视对文学也有作用，就是刚才说的起过促进宣传。这是关于《围城》的一些背景和基本情况，下面我就转入讲这个作品。

《围城》这部小说啊，应该说它跟一般的小说不太一样，它是比较深奥的，它的意蕴或者说主题吧，是比较深的，不是一眼可以看穿的。或者说呢，这样的小说所带有文化的意蕴比较丰厚。凡是碰到这类小说，你千万不要相信简单的一句话就把它概括了，绝对不能。越是意蕴比较丰厚的文学作品，越是可以做多种多样的解释；如果说像中学上语文课那样的可以作简单的主题归纳，那么这样的作品一般来说比较单纯。所以这个《围城》就属于一种意蕴比较丰厚的。对这样的小说啊，我们完全可以放开思路，不断地发掘，根据自己的生活经验，自己的人生体验，去理解，可以从不同的角度，不同的层面来分析这样一本小说。

下面我给大家做个示范，这种分析不一定对，我先用三种方法来分析，或者说三个层面，得出三种结论。就是说三种对《围城》的解释，或者说三种阅读都可以读出它的味道，我试图这样来做，大家看看有没有道理。最终是要说明，越是意蕴丰富的作品呢，越是可以从不同的角度，不同的层面，用不同的方法去解读。

温儒敏　从不同层面理解作品的丰富意蕴——怎样读钱钟书的《围城　段C恰返娜阅庠蹋?）一部好的小说，一部意蕴深刻的小说，是可以不断地被解读，不断地进行剖析，见仁见智。我们读小说，完全可以相信自己的感觉，不一定阅读之前就抱着一个受教育的姿态。

1，社会反映的层面

第一层我用比较常见的社会学的批评，也就是常说的反映论。中学语文老师都喜欢让同学概括，这是必要的，是一种训练嘛。概括是“通过什么什么，反映了什么什么”，它的主题是表达了什么什么。这种批评的方法来看，《围城》确实有它写实的一面，就是说它有反映生活的一面，它的生活描写呀，确实能够体现40年代中国战争时期社会生活的一些情景。确实，我认为通过读《围城》，是可以了解40年代中国的一些情况，比如说教育界的情况，比如说城市里面的情况，知识分子的状态。就是说它描写了现代中国的一些生活的情景。其实呀，钱钟书在他小说的开头序言里面就说了，他写现代中国的某一部分社会，某一类人物，那就可以说是世态人情嘛。这是我们读《围城》时应该注意的。有个批评家写过一篇文章，说《围城》所写的是旧社会的一个小小的漩涡，曲折深刻地反映了那个社会的一个角落，是行将崩溃的社会生动的写照，是对那个腐朽社会的抗议。对这种说法现在有的年轻的评论家可能不以为然。其实我认为《围城》是有这层意思，就是说《围城》它有揭露性的一面，就是写40年代中国社会生活特别是对社会上那种陋习，精神上的落后，有些描写呢，是非常真实的。

如果我们从社会学批评这个层面理解，《围城》确实是有认识的作用，这个层面叫生活描写的层面。生活描写层面可以帮助了解现代中国一些我们不太熟悉的东西，有认识历史的价值。通常我们说“通过什么反映什么”，比如通过这个描写反映了40年代中国的一些情况，这个话大家不要一听就讨厌，它还是有它的道理。这种批评以前是主流批评，有它的功能、特色，比较重教化，重意识形态，把作品看成是一个镜子，就是社会学批评经常容易导致的一种状态。它有它的功能，刚才说的，通过什么反映了什么，这是这类批评的一个常见的公式，第一个层面可以用社会学的批评来认识。这个《围城》确实有对中国社会40年代那种落后、闭塞、混乱的提示，这是读的时候我们比较容易注意到的。但是这个生活描写的层面，一般小说都有，是比较浅层的。比较好的小说，比较深的小说，可能还有第二层，第三层，甚至是无数的层。《围城》起码还有二层，那么第二层是什么呢？是文化批判的层面。

温儒敏　从不同层面理解作品的丰富意蕴——怎样读钱钟书的《围城　段C恰返娜阅庠蹋?）2，文化批判的层面

《围城》所构筑的文学世界，包含有钱钟书对这个世界的一种看法，这种看法是带有他的文化立场的。他写这个小说，有他的出发点，或者叫“视点”，好的小说，往往都有独特的“视点”。钱钟书是以他的视点来构筑这个文学世界的，那就是文化批判，或者批判文化。钱钟书更多的时候是批判文化，他对现代中国的文化，不管是残留下来的传统文化，还是从外国进来的新文化，是老的还是新的，是流行的不流行的，一概批判。而且批判是非常辛辣。他把他的《围城》，整个写成是一个“新儒林”。我们知道古代有个《儒林外史》的小说，揭露科举制度丑恶的现象。那么钱钟书写的《围城》第二个层面，实际上是新的“儒林”。“五四”以来的文学作品中的知识分子大都是英雄，先躯桥梁，是社会发展的先知先觉的人，知识分子位置是很高的。但是《围城》里面不是这样，《围城》里面知识分子是处在一个被讽刺、被批判的位置。

钱钟书的批判呢，确实有他的特色，他的批判对象都是新式的知识分子。他写知识分子的困境、弱点，他通过这些知识分子的“新”，来看他们身上最旧的、最可怜的东西。下面我们就来分析一下，他这个“新儒林”是怎么来写的。他主要通过人物的文化心态剖析，第一号人物就是方鸿渐。方鸿渐不见得是一个坏蛋或者不好的人，他挺善良的。他也骗人，但是好像是有限度的，他挺老实，不切实际，聪明而没有勇气，没有什么用处，是一个眼高手低的人。有句话叫博闻识浅，他知道的东西太多，能侃，但是没有自己的见识；能言善道，没有自己主意，碰到什么事都优柔寡断，所以很多人都可以来批评他。像苏文纨批评他，说他大地方玩世不恭，小地方挺认真。赵辛楣是他的好朋友，所谓“同情兄”也批评他，说他不讨厌，可是全无用处。另外有一个人叫刘东方的批评他说，本质太坏，人还算伶俐。他的老婆孙柔嘉呢，批评他说，喜欢自做聪明，但是最终弄巧成拙。总之，方兄是善良而没有用处，聪明但是优柔寡断。在生活面前呢他最大的特点就是怯懦，碰到事拿不定主意，喜欢乱说，所以呢他不断地失去机会。

方鸿渐上大学的时候，看到新式恋爱他很羡慕，但是老父亲一吓他，就缩回去了，是个优柔寡断的人。他对苏文纨的态度也这样：不喜欢苏文纨，那就明说好了，但是他非常怯懦，结果自己落到那个套里边了。小说里边写一个情节，说方鸿渐虽然并不喜欢老姑娘苏文纨，但不好驳人家的面子，就跟苏小姐约会，在花前月下，不能自持啊，就吻了苏文纨。吻的面积非常小，轻轻地一点，就像清朝，场面上喝大盖碗的大碗茶，轻轻地拿嘴在茶杯的边上这样碰一下，表示意思了。明明自己不愿做的事就别做了，做了就要负责，结果呢，方兄就落了这个套了。最终苏文纨知道了真相，就在方鸿渐所相思的另一个女孩子唐晓芙跟前

中伤方鸿渐，把方跟唐晓芙的关系给破坏了。

但是不要把它看成就是一般的三角恋爱，并不只是青年男女玩过家家，里面有一种文化批判。方鸿渐爱情问题上所代表这种性格，这种处世的原则，就出于一种文化批判。方鸿渐爱情问题上所代表这种性格，这种处世的原则，就出于一种文化。在钱钟书的心目中，就是中西文化的合璧，结晶了这样的一个方鸿渐，优柔寡断，没有主见。另外对方鸿渐的一些描写，很显然钱钟书是批判的。比如说方鸿渐非常懒，不想做事，喜欢得过且过，自我安慰，有点像阿Q，这是不是一种文化的惰性呢。我想这个是钱钟书的看法，认为传统文化再加上西洋文明，结合以后所形成的一种慵懒的性格，名份上很新，也喝牛奶喝咖啡吃面包，跳舞，但骨子里很旧，或者说是新旧杂拌，实际上就带有批判。钱钟书笔下很多人物啊，都可以找到文化批判的意图，像船上疯玩“杯水主义”肉欲游戏的那个鲍小姐，钱钟书明显在批判，方鸿渐当然更是一个批判的中心了。方鸿渐对传统文化是看不起的，但又很留恋，所以说他的心态啊实际上是中外文化冲突所产生的那种矛盾的心态，无所依持，没有主心骨。

我读这个《围城》也联想到，现在我们这个社会生活里面，现在好些人的精神状态啊，有时又多少有点回到方鸿渐，也好像无所依持，不知道自己的目标是什么。挣钱就是目标吗？钱挣到以后又觉得没意思，方鸿渐就是这样的。钱也是一个“围城”啊。比如说我现在没钱，在做梦，梦到哪一天我有一百万，二百万，买房子买车子，也许我就成为天下最快乐的人。但目标都达到以后，可能你快乐的程度还比不上现在。无所依持，没有生活的目标，方鸿渐就是这样的一个人。那么在方鸿渐的身上呢，就带有钱钟书对文化的一种思考，一种批判。所以说钱钟书他这种批判呢，是很个别的，很尖刻的。他不像当时一般作家，认为反正是“五四”所带出来的一切都好，个性解放就是好的，民主就是好的，西方来的就是好的，他不是这样看的，他都有批判，写方鸿渐实际上就是写一种文化现象。

另外小说里面大量地描写那些最新式的知识分子，其实都带有某种乡村都市化特点，所谓落后的时髦。现在北京不也看到很多乡村都市化吗？钱钟书用一个比喻，也是很“损人”的，他说就像是一个中国的裁缝做了仿造的第一件西装，乡村都市化，什么都学外国，但学的又不像；表面上还去批评人家西方，事实上又不断地滴水穿石，学了又不像。钱钟书在小说里对这个有批评。这种批评当然主要是针对40年代的，但对现在也还有启示意义的。比如他讽刺的那些假博士假文凭，在这种讽刺的背后，就带有钱钟书的一种批判的眼光。干嘛什么事都要崇洋呢，崇洋本身就是一种迷信。当然西方的一些先进的文明科学技术，一些好的制度，是可以学习的。但一切都好，往往学的又是一种皮毛的东西，那

么就没有自己的主心骨，是乡村都市化的心态。这都是批判，对方鸿渐包括他周围的那些人物都带有这种文化批判。

下面我还要讲到一个人物，我认为是小说里面写的最成功的人物，就是孙柔嘉。在孙柔嘉身上，钱钟书又带有他很深刻的思考。本来这个大学二年级学生，正处在人生最美好的年华，但是钱钟书眼中啊，把这个小女孩写得特别的老练，特别有城府。方鸿渐根本不是她的对手。孙柔嘉这个人物是左右了方鸿渐一切的。小说一开头就写这个少女啊，是那么的柔弱，那么天真，那么温顺，怕生得说一句话脸腾的就红了；但是另一方面又很做作，矫饰。钱钟书对此给予尖锐的批评。结婚以前哪，孙是很温顺的，很柔弱的；结婚以后完全换了一个人，就变得非常专横，妒嫉自私，很刻薄，不容许方鸿渐跟外面任何人结交。不光是不能跟女的结交啊，连跟男的结交也不行。从心理学来分析呢，也可以谅解，但是钱钟书是从文化批评角度来写的。孙柔嘉本来也是个受过大学教育的人，受过“五四”新文化的教育，但是骨子里面是很旧的，她也不是什么东方女性美，完全是刻薄的，在家庭生活里面纯粹是一种占有欲。这个人物写得非常成功。

但是我又觉得作者是否有点过火，女孩有时候有点撒娇啊，是特定身份的一种显现，也许在她的男朋友或者她的长辈看来这是很正常、很美好的一种东西，虽然有点做作。但钱钟书不能容许。钱钟书是为了作文化批判，所以我说有时候他也写得有点过火。但是总的来说，他为什么要这样来写孙小姐呢？就是一种文化反思，像方鸿渐、孙柔嘉这些都不是坏人，都是生活区中普通的人物，是“非英雄”。回顾我们的现代文学啊，“五四”以后英雄太多了，写英雄的人太多，所以说为什么一看到钱钟书的小说我老想起老舍。老舍先生的笔下呢，也是很多“非英雄”，“五四”以后的英雄人物在他们笔下呢都“非英雄”化了。这“非英雄”带有一种新的文化视点，一种批评，这些“非英雄”，这些普通的人呢，就构成了作者所要审视批判的新的“儒林”。实际上是在新旧文明、中外文明的冲突之下的这样一群人物。

刚才我们讲了“视点”，就是写作的视点，钱钟书的视点很特别，他要通过这些新式的知识分子、留学生、大学生，通过对他们的心态的刻画，来对中国传统文化进行批评，同时对新文化也进行批评。他认为新文化也有很多毛病，特别是从西方照搬过来的。这种角度跟其它作家不一样，是批判，但并非巅覆一切。这跟当下的王朔也不一样。王朔什么都批，无所不批，钱钟书当然也是无所不批，但是站得比较高，写作比较从容。王朔呢他自己说他是“码字”，一天要码五千字，都是计算好的，什么都写，他有时写电视剧也可以，写得很好，老百姓也可以接受，但不断地向前卫向精英挑战、骂人。现在连鲁迅也骂了嘛，这不见得是什么文化批评。钱钟书确实是用了一个很特殊的写作角度，刚才也

说第一层我们可以从社会学的批评来看钱钟书作品里面写到一些什么生活表面情况，有没有揭露性批判性，有没有认识价值。那么第二层就比较深了，他通过这群人哪，写他们骨子里边的东西，写中外文化，确实有钱钟书自己特殊的眼光。

温儒敏　从不同层面理解作品的丰富意蕴——怎样读钱钟书的《围城　段C恰返娜□阅庠蹋?）3，哲理思考的层面

那么还有没有第三层主题或作品意蕴呢？还可以往下挖，那么我们现在正在试图在挖一下，就挖到第三层。第三层就是哲理思考的层面，抽象一点，是哲理性的思考，很特别的。透过前面两层可以挖到第三层，我们用什么办法来挖呢？刚才说第一层用社会学批评，第二层用文化心理的批评，那么第三层我们试图用一下结构主义，或者符号学的方法。当然这不是一个很本色的结构主义和符号学，而是变通一下，看能不能部分地用在我们读《围城》上。我们先说一下结构主义的方法，这个结构主义是不考虑具体描写的细节，这里描写怎么好啊，怎么抒情啊，怎么讽刺，他不考虑这个。对人物有什么意义啊，有什么心理活动，它也不考虑，它是把一部作品啊非常粗略的、宏观的进行来分析，看它里边有几个组成部分，化繁为简，充分地简化，非常简练地把一部作品最基本的元素给抽离出来，然后看作家他要写什么？他的盲点是什么？这是结构主义的大致的方法，我是用一种比较通俗的语言来讲的这种方法，就是说结构主义有时候跟西方符号学也有关系，只关注作品里边的基本元素，不太考虑艺术性怎么样啊，思想是不是深刻啊，不考虑这些。我们现在用的并不是本原的结构主义，只是取其一点，可以说是仿结构主义，或者仿符号学，来试一试能不能挖掘《围城》第三个层面。

刚才我们述介《围城》的故事，如果把它展开来读，是没什么意思的，很平淡的，很琐碎的，没有什么英雄，没有很大的冲突，也没有像武侠小说那样激烈的血淋淋的刀光剑影和传奇的东西，只有很平凡的一些人，都是吃饭啊，婚姻啊，结婚啊，离婚啊这些；而且所有人都“失败”了，都无可奈何了。到底钱钟书要写什么，如果你读完这个小说以后，把它充分的简化，抽出几条来，我想呢可以注意两个词，或两个动作，一个动作呢叫“进城”，一个动作叫“出城”。这两个动作反复出现的，进城然后又出城，然后又进城，再进再出，整个小说就写这个。所以如果说把《围城》的结构，简化成类似于一个公式，那就是方鸿渐＝进城＋出城＋进城＋出城……。小说一开头那条船实际上就是围城。四周围都是大海，就剩下一个船在海上，坐船的人希望下船啊，坐累了以

后都希望早点靠岸，从船上下来，是不是出城啊？到了上海呢又进城了。再说方鸿渐在上海待不住了，他又到湖南，到内地乡下去，他不是出城了吗？那么到了这个三闾大学一看哪，比上海差不了多少，甚至更糟糕，那又进城了。所以说整个方鸿渐的这个动作啊，他的经历啊，就是进城出城，出城进城。再说他们的爱情婚姻也是，方鸿渐没有结婚的时候想结婚，当然孙柔嘉不太理想，苏小姐是不太理想的，唐小姐理想但是没成，最终还是与孙结合了，没有结婚想结婚这是正常人的愿望。结了婚又后又想离婚。而且小说里很多这个描写，没有结婚想结婚，结了婚以后想离婚。那么婚姻在小说里面也变成一个围城。在外边的人想进去，进去以后想出来。西方有一个批评家说《围城》就是写了婚姻、爱情问题上的人性的弱点，人都是这样的。但是我不完全同意他这个意见，因为很多婚姻也很美满啊。不过，不美满的婚姻的确也很多，所以结婚以后就想离婚啊，或者虽然没有离婚，总是想着城外的事，这大概可以说是人性的一个弱点。所以整个《围城》啊就是这样，进城、出城、进城，好像呢这种进和出啊，不断重复的这个动作都是盲目的，受一种本能支配的，甚至可以说神差鬼使的，进来又想出，出去又要进，那么就是三个字："无用功"。好像人生哪，往往就是这样：无用功。整个小说给人的一种感觉呢，如果你往深里分析，就说人生处处是围城，城外的想进，城里的想出，冲进去又出来。什么意思呢？就是说整个人生啊，处处都是围城，但是每个人都是本能的驱使，要去寻找，要去寻梦，每个人都在寻梦，到哪一天你完全没有梦了，什么梦都没有了，特别清醒了，清醒得简直是那个境界一般人达不到，我看这也就没有意思了。

所以整个《围城》呢，如果把它抽象、高度地概括性，结构化，那就是发现写的实际上就是两个字叫"围城"。一般人读这个小说啊，不太注意的，以为这个围城区抗日战争被围之城，当然这也是一个生活的场面。实际上看完以后啊，小说的秘密，就写在这书的封面上，就是书名。要看完整本书以后，透过刚才说的那两个层面再来思考，才发现钱钟书是一个智者，他有对人生的思考，就写了《围城》。

事实上钱钟书在该书一个情节描写中已点明了这个小说的含义。有一天，方鸿渐呢，跟朋友们一块喝酒，方鸿渐这个没有酒量的人，喝一点就先醉了。他就渐渐觉得好像灵魂啊离开自己的身子在说话，他同时也听到别人说话。有个哲学家叫褚慎明就说，关于你结婚、离婚的事我也和她谈过，我想引用一句英国的古话说，结婚仿佛是一个鸟笼，笼子外面的鸟想进去，笼子里边的鸟想飞出来，结果结了离，离了结，没有了局。苏小姐呢也描上一句话，她说法国也有这样一句话，不过说的不是鸟笼，是困境，是城堡，城外的人想冲进出，城里的人想逃出来。方鸿渐这时已经喝醉了，不知道，对这些谈话糊里糊涂的。其实这里呢就点明了整本书的秘密，所谓密码藏在这里，不仔细阅读，不透过刚才那

两层，可能发现不了，这是更深一层哲理性意蕴的挖掘。

这小说确实写出了作为人都有弱点，说来也就有一种苦涩感，就是活着干什么呢？是不是就是做无用功啊，就是进城出城啊，人是不是就是受这个本能的支配，老是要做些什么事？当然这种世界观不一定对啊，但钱钟书确实进行了比较深层的思考。他不是讨论政治问题，或者讨论一般的做人哲学问题，他在更深地思考人类的某些弱点，人类的盲目性。所以看过这部小说，有时候我也觉得有一种苦涩感，一种隔膜感。当然在座有一些比较年轻的孩子，我们不希望你们那么年轻的时候就读懂了《围城》的第三层面，你们读第二层就差不多了。这个《围城》主要不是写给年轻人看的，它是中年人的小说，它要有一些人生的历炼以后，才能有体会。刚才我讲了三个层面，三种批评方法，还有没有别的呢，可能还有，比如刚才我说，心里分析批评，甚至现在很时髦的女性主义批评，可以不可以用来分析《围城》？我想都可以试试。不过如果用女性主义批评呢，这个《围城》就可能站不住了，为什么呢？钱钟书的写作姿态在女性主义看来，就是非常典型的大男权主义，你看看他写的小说啊，方鸿渐周围围着他转的，唐晓芙、苏文纨、孙柔嘉等等，还加上鲍小姐，好像这周围都是为他而存在的，这是不是男性中心呢？如果他方鸿渐比较能够有一种对妇女的酋重，他们的婚姻生活是不会那么糟糕吧？

所以我们讨论问题啊，千万不要把小说当成人生哲学来看，比如说方鸿渐，或者是钱钟书对方鸿渐的描写对人生有一种非常深的看法，觉得人生甚至是没有意思，人生就是进城出城，就是盲目的这种无用功。这只是一种认识，一种感受性的或诗性的哲学，但是这样的哲学呢，不一定用来干预、指导我们的生活，这毕竟是小说。还是回到刚才我们说的，一部好的小说，一部意蕴深刻的小说，是可以不断地被解读，不断地进行剖析，见仁见智。我们读小说，完全可以相信自己的感觉，不一定阅读之前就抱着一个受教育的姿态。当然学生要受教育，但是老是有一种这样心态，好像世界一切都是为了教育而存在的，这也很可悲。

温儒敏　从不同层面理解作品的丰富意蕴——怎样读钱钟书的《围城　段C恰返囊帐跆厣?

钱钟书的讽刺有什么不同呢？他就是比较智慧的讽刺，是一种“普遍的滑稽化”。他的讽刺主要是通过语言的陌生化来表达的，所以你读的时候往往会停留下来欣赏他这个讽刺的语言艺术。

刚才主要是用不同的方法来读《围城》，读出不同的味道，下面讲一下它的特色。最重要一点，大家都能够感觉到了就是讽刺。现代作家擅于讽刺的很多，鲁迅也讽刺，老舍先生也讽刺，张天翼也有讽刺，很多都有讽刺，钱钟书的讽刺有什么不同呢？他就是比较智慧的讽刺，是一种“普遍的滑稽化”。他的讽刺主要是通过语言的陌生化来表达的，所以你读的时候往往会停留下来欣赏他这个讽刺的语言艺术。他喜欢用比喻，把庄严的东西滑稽化。刚才说的王朔他也滑稽化，但跟钱钟书的不一样，钱钟书比较智慧。王朔不是这样，你不是在台上吗，我把你拽下来，他是这种方法。钱钟书并不把你拽下来，他还让你在那个位置，但是呢他把你滑稽化，普遍的滑稽化。特别在语言方面，让大家阅读之中感到一种快感，一种智慧，一种欣赏。

比喻里边含有一种讽刺，是钱钟书常用的手法。给大家举一个例子。方鸿渐有一天到苏文纨家里，在客厅里面坐下来，这客厅里面已经来了一个客人啦，叫沈太太，沈太太穿着非常高级的衣服，他们坐下来。这方鸿渐就受不了了，沈太太胳肢窝那个味，他受不了，熏得恶心，想换座位，又不好换，当着那么多人面，不太好换。这时候呢，方鸿渐就胡思乱想了。钱钟书是这样来写方鸿渐的胡思乱想，他说啊，政府可以迁都啊，自己倒不能换座位了。我们知道这个抗战时期，国民党的首都南京，迁到重庆，所以他这个讽刺啊，既带有时代的特点，同时呢，又是带有一种文化的讽刺。又比如说，小说写那个“哲学家”褚慎明，他有个毛病，最看不起女人，他为什么要戴个眼镜呢？就为了怕看见女人。但是褚慎明这个哲学家啊，看到苏小姐以后啊他的眼睛就生病了，害了眼馋病，就盯着苏小姐。小说写褚的大眼睛好像哲学家谢林的“绝对观念”，要突破那个镜框。这个讽刺很有意思。“绝对观念”是一个抽象的哲学名词，非常奥妙的，来比喻这个哲学家的眼睛，这也是带有一种批判，是滑稽化。钱钟书对社会行为经常都有这一类批评，这种批评跟鲁迅那种非常尖刻的挖掘是不一样的，他是带嘲笑的。比如说三四十年代，也有很多出国的，很多人出国回来呀，就觉得很了不起。出国是好事，但是老是出国以后就觉得自己很了不起，没有出国的人就觉得总是好像没有完成什么事，这种状态，钱钟书表示鄙夷和批评。他说出洋啊，就像小孩出水痘，那种念念不忘自己出过洋的人，就是那种出过国回来的人，就是甘心让自己的天花变成了麻子。以前出水痘搞不好啊就变成脸上斑麻了啦。钱钟书以此比喻出洋之后的那种盲目自大的炫耀心理，如同很得意的自己的麻子脸，好像是文章，再加圈点没有出过国的也想“到此一游”，又如同出水痘，出完了就痛快了，就完了。这都是一种讽刺，对社会行为的一种讽刺，也是一种比喻。有些比喻呢，读的过程中你会有一种快感，觉得好笑。又比如说他写道，一群人去喝咖啡，谁知从冷盘到咖啡无一可口，除了醋以外，面包、牛奶、红酒，无一不酸，那醋就变成不酸的了，牛奶、面包通通都是酸的。有些描写非常尖刻啊，比如对人物的描写，写那个孙柔嘉，一出场还是姑娘，二十

一二岁，说一句话就要脸红，女孩嘛，但又这样写，她两个眼睛呢隔得太远，中间距离太远，老是给人一种惊讶的感觉。你们注意一下，这个眼睛隔得太远是不是一种惊讶的感觉，这个孙柔嘉的确经常会有一种故作惊讶的表现，这是一个机智的讽刺。我就不要举很多例子了，大家阅读过程中都会感觉到的。

另外心理描写方面，这部小说也有它的特点。心理描写是现代文学比古代文学要高明的地方，古代小说基本上没有什么心理描写，人都是比较平面化，比较脸谱化的。钱钟书的心理描写并不细，只是很入骨。因为时间关系，我就不展开来讲。

另外啊，还有一点也很有意思，就是《围城》中的人名不知大家注意到没有，其中许多名字都有特别的含义，有的也带讽刺。方鸿渐，鸿渐是易经上的一句话，鸿就是鸟嘛，渐就是那个树木嘛，那个鸟可以从水上飞起来，落在那个树上。方鸿渐，他比较清高，但是也表现懵懂，什么事都无定夺，就像鸟一样，在树上站不稳。孙柔嘉，柔嘉是什么意思？柔嘉是统治术啊，果然这个女子呢结婚以后有一种御夫欲，很厉害。赵辛楣，辛楣就是挂在门上的驱邪用的那个药。所以《围城》中每一个人物啊都有个符号，也有种批判。

总的来说啊，刚才我讲的这些就是一个粗略的介绍，希望通过自己的阅读感觉，来说明一个问题，什么问题呢？意蕴丰厚的小说，可以不断地阅读，可以从不同的角度用不同的方法不同的层面来进入。所以我们读小说最好的办法，就是放松自己，千万不要一开始就把自己脑子框住了，老是想着它主题是什么。放松，读完以后，根据自己体验，回过头来再进行思考，如果它经得起我们批评，我们就可以发现它有很多层面的意思可以分析。如果它没什么内涵，就是一时快乐，这样的小说也好啊，是吧？武侠小说不就是这样吗？我们要相信自己的阅读感触，相信自己第一阅读印象，你认为好，那你就可以琢磨一下它好在哪里；你认为不好，你可以分析一下它不好在哪里，也就这样了。不一定非要抱着受教育的目的去读，也不一定非得一开头就考虑挖掘它的主题思想，不一定这样。如果阅读过程中能得到钱钟书《围城》的也比较多了，大家有不同的读法，也有些批评它的，认为太尖刻了，太超然。但不管怎么说，《围城》毕竟是一个很重要的作品，也是现代文学的一个大的存在。今天只是谈我自己阅读的一点看法，一点体验，我就讲到这里，谢谢大家。

曹文轩 古朴、明净的风俗美学——漫谈汪曾祺的小说汪曾祺的文学

世界（1）曹文轩，1954年1月生于江苏盐城农村。1974年入北京大学中文系读书，后留校任教。现为中国作家协会全国委员会委员，北京市作家协会理事，北京大学教授、现当代文学博士生导师，北京大学中文系中国当代文学教研室主任。主要学术著作包括：《中国八十年代文学现象研究》、《二十世纪末文学现象研究》、《面对微妙》、《曹文轩文学论集》、《思维论——对文学的哲学解释》等。并发表长篇小说：《山羊不吃天堂草》、《草房子》、《红瓦》、《根鸟》等。

汪曾祺是沈从文先生的学生，在西南联大读过书，1949年以前就写过《复仇》、《鸡鸭名家》等很别致的小说。1949年以后主要精力投放在戏剧创作上，是京剧《芦荡火种》的执笔人。这个剧后来成为样板戏之一的《沙家浜》。

他重新写小说，是在七十年代末。作品发表后，有见识的读者和评论者，都有一种惊奇，觉得总在作深沉、痛苦状的文坛忽地有了一股清新而柔和的风气。但却因他的作品一般都远离现实生活，又无重大、敏感的主题，并未立即产生大的轰动，到显得有点过于平静。他是越到后来越被引起注意的。当那些名噪一时的作家和红极一时的作品失去初时的魅力与轰动效应而渐归沉寂时，他与它的作品反而凸现出来。在此后的许多年里，他一直是中国当代文学的一个常谈常新的话题。

长期占据一方土地而经营他的文字世界的汪曾祺,很得当、很有分寸地体现了地域性，未去一味摆弄地域性.他是带着一种现代的、永恒的美学思想和哲学态度重新走向地域的，地域只不过是他为他的普遍性的艺术观找到的一个特殊的表现场所而已。

1，汪式“地域主义”

汪曾祺基本上属于一个地域性作家。他把绝大部分篇幅交给了三四十年代江苏高邮地区一方土地。

从空间大小来讲，世界上的作家大致可分为两类，一类是非地域性作家，一类是地域性作家。前者认定，所谓的地方特色、风俗人情，于文学而言实在是无关紧要的。他们甚至有意淡化和排斥这些元素。这种认定，其理论基础是：文学所要表现的，应是人类共有的生活以及普遍的人性。这类作家把更多的力量放在了没有特定空间的想象上，所编织的故事，带有更多的假设性。在西方，这一类作家似乎占多数。而另一类作家，则将生活的空间严格地限制在一个他认为他所熟悉的固定的点上，方圆十八里，一辈子也不肯跨越一步。在其作品中，显示出了浓重的地方情调和特别的小文化环境。在中国，这一类作家似乎居多。沈从文是这类作家的一个经典。他表现的生活范围或者说那些最能代表他创作成就的作品，基本上都生长于湘西。国外也有这类作家，著名者如美

国的福克纳。据他自己讲，他一生就只写了邮票大小一块地方。这些作家的理论基础是：艺术必须选择特殊的空间，展示特殊的生活画面，通过对特定文化的显示以及在特定环境下完成人物形象的塑造，来实现艺术的认识和审美之目的。

批评者对这两者褒贬似乎不一。但印象中，挨批评更多一些的似乎是那些地域性作家。就中国而言，地域性的过分强调、地域性作家所占比例过大，多少妨碍了中国文学的提升，降低了中国文学的规格。在中国，地域性变成了一位作家成功的一条途径。谁想获得成功，谁就必须讲究地域性。占据一方生活小岛，以对付文坛的激烈竞争，竟成为许多中国作家的一个意识、一种策略。于是当代文学形成了这样一个格局：东西南北，各据一方，以独特的地域风土人情为奇货为本钱来从事文学的买卖。于是，偌大一片中国版图，被瓜分殆尽。于是出来所谓的湘军、晋军之类的说法。于是，文学要表现的人的生活，最终变成了地方生活，中国文化变成了若干区域文化。地域性的过分强调，最终变成了地域主义，直至地方保护主义。中国当代文学少了世界文学的宏大气派。对泥土气息的过于认同，使中国文学从风格上讲，就显得有点过于小气，甚至俗气。地域主义的极端化，使文学失去了抽象的动机，失去了广阔的社会生活，失去了重大的、具有哲学意义的主题，并因它的过于狭隘与特别而失去了与世界文学对话的可能。从这个意义上说：地域主义必须是一种有节制的创作观念。

但，却谁也无法批评长期占据一方土地而经营他的文字世界的汪曾祺。一，他虽然将自己的作品的内容限制在一区域内，但他并不向他人提倡地域主义，尽管他是率先体现地域性的，但后来有那么人蜂涌而上，则与他无关；二，他很得当、很有分寸地体现了地域性，未去一味摆弄地域性；三，他是带着一种现代的、永恒的美学思想和哲学态度重新走向地域的，地域只不过是他为他的普遍性的艺术观找到的一个特殊的表现场所而已。

《受戒》如此，《大淖记事》、《故里三陈》等等莫不如此。地域性非但没有成为障碍，反而成为施展人性、显示他美学趣味的佳境。

曹文轩 古朴、明净的风俗美学——漫谈汪曾祺的小说汪曾祺的文学世界（2）2，汪式“风俗画”

当许多年轻作家拜倒在现代观念的脚下、想法设法寻找现代人的感觉、竭力在作品中制造现代氛围时，汪曾祺的作品却倒行逆施，追忆着

过去，追忆着传统，追忆着原初，给人们酿出的是一股温馨的古风。

古风之生成，与风俗画有关。他对风俗画的追求是刻意的。

追溯到现代文学史，在小说中对风俗画的描绘始于鲁迅先生（如《祝福》、《社戏》、《孔乙已》等），沈从文的《边城》则是风俗画的一个高峰。这条线索，在五六十年代中断了。因为，这种美学情趣，在当时是不合时宜的。到了八十年代初，又由汪曾祺将这条线索连结了起来。

这里不去引用《受戒》的文字，因为，在我看来，整篇《受戒》都是风俗画。我们从他的《异秉》引用一段：这地方一般人家是不大吃牛肉的。吃，也极少红烧、清炖，只是到熏烧摊子去买。这种牛肉是五香加盐煮好，外面染了通红的红曲，一大块一大块的堆在那里。买多少，现切，放在送过来的盘子里，抓一把清蒜，浇一勺辣椒糊。蒲包肉似乎是这个县里特有的。用一个三寸来长直径寸半的蒲包，里面衬上豆腐皮，塞满了加了粉子的碎肉，封了口，拦腰用一道麻绳系紧，成一个葫芦形。煮熟以后，倒出来，也是一个带有蒲包印迹的葫芦。切成片，很香。猪头肉则分门别类的卖，拱嘴、耳朵、脸子，——脸子有个专用名词，叫“大肥”。要什么，切什么。到了点灯以后，王二的生意就到了高潮。只见他拿了刀不停地切，一面还忙着收钱，包油炸的、盐炒的豌豆、瓜子，很少有歇一歇的时候。一直忙到九点多钟，在他的两盏高罩的煤油灯里煤油已经点去了一多半，装熏烧的盘子和装豌豆的匣子都已经见了底的时候，他媳妇给他送饭来了，他才用热水擦一把脸，吃晚饭。吃完晚饭，总还有一些零零星星的生意，他不忙收摊子，他端了一杯热茶，坐到保全堂店堂里的椅子上，听人聊天，一面拿眼睛瞟着他的摊子，见有人走来，就起身切一盘，包两包。

从《大淖记事》里再引一段：他们也有年，也有节。逢年过节，除了换一件干净衣裳，吃得好一些，应是聚在一起赌钱。赌具，也是钱。打钱，滚钱。打钱：各人拿出一二十铜元，造成很高的一摞。参与者远远地用一个钱向这摞铜钱砸去，砸倒多少取多少。滚钱又叫“滚五七寸”。在一片空场上，各人放一摞钱；一块整砖支起一个斜坡，用一个铜元由砖面落下，向钱注密处滚去，钱停住后，用事前备好的两根草棍量一量，如距钱注五寸，滚钱者即可吃掉这一注；距离七寸，反赔出与此注相同之数。这种古老的博法使挑夫们得到极大的快乐。旁观的闲人也不时大声喝采，为他们助兴。

婚丧礼仪、居所陈设、饮食服饰等等民俗现象，在汪曾祺的作品中随处可见。当然，又绝不是为写风俗而写风俗。文学毕竟不是民俗学。在他的作品中，这些土风习俗、陈年遗风，或是用于人物出场前的铺垫，或是用于故事的发展，或是用于整个作品情调的渲染，都又一定的

用场。

如此喜好，也许与他的老师沈从文有关。沈的作品，风俗画几乎是必不可少的元素。

这小城里虽那么安静和平，但地方即为川东交易接头处，因此城外小小河街，情形却不同了一点。也有商人落脚的客店，坐镇不动的理发馆。此外饭店、杂货铺、油行、盐栈、花衣庄，莫不各有一种的地位，装点了这条河街。还有卖船上用的檀木活车，竹缆与灌锅铺子，介绍水手职业吃码头饭的人家。小饭店门前的长案上，常有焦得焦黄的鲤鱼豆腐，身上装饰了红辣椒丝，卧在浅口钵头里，钵旁大竹筒里插着大把红筷子，不拘谁个愿意花点钱，这人就可以傍了门前长案坐下来，抽出一双筷子到手上，那边一个眉毛扯得极细脸上插了白粉的妇人就走出来问："大哥，副爷，要甜酒？要烧酒？"男子火焰高一点的，谐趣的，对内掌柜有点意思的，必装成生气似的说："吃甜酒？又不是小孩，还问人家吃甜酒！"那么，酽冽的烧酒，从大瓮里用竹筒舀出，倒进土碗里，即刻来到身边的案桌上了。

——（《边城》）

曹文轩 古朴、明净的风俗美学——漫谈汪曾祺的小说汪曾祺的文学世界（3）这些淳朴的风俗画构成了沈与汪的文学世界。

在他二人的作品中，我们经常可以读到这样的句子："这个地方"，或"这个地方上的人"，或"这个小城"。《受戒》开头，只说了两句就说到了"这个地方"。说了"这个地方"之后，必然是一段有关"这个地方"上的风土人情的描述。

文学史上，倾倒于风俗画的大作家不乏其人。因为风俗是与社会发展，与民族性格和精神密切相联的。从风俗的变化，可以发现社会发展和民族心理变化的轨迹。一部《红楼梦》，便是一部"中国风俗大全"。老舍曾在对吴组缃先生的长篇小说《山洪》作出较高评价之后，指出它的不足之处就在于对有关民间风俗描写不够。吴先生以为老舍先生所言极是。

汪曾祺要让人们看到他的"清明上河图"，看到种种特殊品格的文化。

然而，对于部分作家而言，热衷于写风俗画，却并非是因为出于对

文学传统的敬仰。他们热衷于写风俗画，则另有企图。他们只不过是想通过写风俗画酿造出一种生活化的氛围或所谓的地方情调，以图打入文坛罢了。

长久以来，中国文学持有一个并不可靠或者说并不高级的衡量尺度，这就是用生活气息是否浓郁来衡量作品高下的尺度。当一篇作品被送到编辑手上时，如果他在阅读之后能产生一种“生活气息浓郁”的强烈印象，这篇作品就有可能获得青睐。而当它发表出来之后，倘若又得批评界一番“生活气息浓郁”的称赞，这篇作品也就会以“优秀作品”或“佳作”而美享殊荣。因为有这样一个大家公认不疑的标准，因此，“生活气息浓郁”便成了许多欲事文学、并欲主文坛的人必须要加以考虑的重要问题。或许是因为他们缺少深厚的生活体验，或许是因为虽有深厚的生活经验却无过硬的表现生活的本领，他们却是总不能达到这样一个标准。这时，他们就会去琢磨寻找一些可以造出“生活气息浓郁”这一效果的种种很外在的手段。他们或是从阅读的经验里摸索到，或是直接依赖于悟性的感应，发现：写风俗画，写某一行业、行当，是制造这一效果的最简便也最行之有效的手段。他们通过对某种作坊、行业或行当的特殊性的了解，然后以专门家的架势，对这些作坊、行业或行当侃侃而谈，其中不必要地堆积了大量的以至烦琐累赘的专业知识，但在效果上，它确实给人造成了“生活气息浓郁”的印象。这一印象在缺乏分析精神的读者头脑中甚至还可能是深刻的。这几乎成了一个心照不宣的窍门。有些作者，为了达到这一效果，甚至杜撰了一些关于某一作坊或某一行业、行当的知识。他们敢于有恃无恐地杜撰，是因为他们摸准了这一点：对这些作坊、行业、行当全然无知然而又具惰性的的读者，是不会采取科学研究的态度而对他们的叙述与描绘加以考证的。或许是因为他们担忧可能会有个别的阅读者闲则生非，闲得无聊去揭露他们的谎言与伪造，或许是因为他们真想诚实地制造更强烈的“生活气息浓郁”的效果，一些作者还特别强调了那些作坊、行业或行当所具有的地方性——他们更倾向于写一些地方性的作坊、行业与行当。于是，我们在近一二十年的小说散文中，又再次看到了沈从文与汪曾祺式的口吻：“这地方上……。”这四个字犹如买得了闯入文坛的入场卷。其情形好比是参与互相倾轧、你死我活的商战，无奈自己没有尖端的产品与人一争高下，便只好以土特产去惹人注目、博得欢心，以求得一席位置。它使读者探知陌生区域中的故事的好奇心以及向往乡土情调等心理得到满足。而最根本的是，它使“生活气息浓郁”成为不可考证的东西。而正是因为不可考证，于是在作者一次又一次地说着“这地方上”之后，读者无可奈何地相信了，甚至佩服了这个人——即那个作者的特别的生活经验。事实上，我们可以说：这些“这地方上”的作坊、行业以及关于作坊、行业的种种规矩与知识，十有八九是夸张的和编造的，是一些伪风俗。这些作者正是利用这些伪风俗而实现了分享文坛福利的目的。

汪曾祺却是老实的。他所具有的丰厚的人生经验使他早已没有那些年轻的写作者在生活经验方面的捉襟见肘的窘境。再加上他的丰富的传统文化知识，他已没有必要再去杜撰什么(谁杜撰，谁未杜撰，细心揣摩，还是能够看出来的)。但汪曾祺的成功，又确实是在很大程度上依靠了“这地方上”。只不过汪并不太多地用“这地方上”，而改用“我们那里”罢了。他的小说与散文，写了不少“我们那里”的作坊以及“我们那里”的风俗民情。他似乎也很难写出没有地方痕迹的作品来。在他，这却并非是短处。

曹文轩 古朴、明净的风俗美学——漫谈汪曾祺的小说童话式的道德观（1）主宰这里的生活的是一种与今天的道德观不可同日而语的原始道德观——一种童话式的道德观。汪曾祺的作品洋溢着这样的道德观的迷人气氛。他的小说也自有一种力量。

1，迷人的道德气氛

汪曾祺笔下的社会，是一个基本处于自然经济状态下的社会，生产方式和生活方式还比较原始。这个社会追求的是自给自足的经济理想，生产力水平低下，劳动分工简单，家庭是共同劳动的经济单位。大部分是以土地为其经济、生活、文化、家庭结构和政治制度的基础。他们的生活都围绕着村落。

近些年我们有一批作家，对这种古老的渔猎、放牧和村社生活发生了浓厚的兴趣。他们从令人目眩的现代社会走出，或溯时间长河而上，寻找昨天的部落和村落，或走进大山、原野去寻找一片至今还未经文明社会熏染的土地。

汪曾祺所写的是三四十年代江苏高邮地区的小镇和村社生活。三四十年代，从整体而言，中国当然已开始向现代文明社会迈进。但就这个特殊地区来说，却还在较为原始的状态之下。它远离文明的大都市，发达的水路交通除了给它带来热闹，并未带来现代社会的新观念。它在变革，但仍保持着原始的特色。“田畴麦垄，牛棚水车，人家墙上贴着黄色的牛屎粑粑——牛粪和水，拍成饼状，直径半尺，整齐地贴在墙上晾干，作燃料……”（《大淖记事》）汪曾祺很乐于描绘古老的村社图景。小街小巷、鲜货行、作小本经营的来之四面八方的小商贩、各行各业的小手工作坊、笨重的生产工具、简单粗糙的铸造……。虽然也有“漆得花花绿绿的”、“机器突突地响，烟筒冒着黑烟”的小轮船（蒸汽机的发明当然是人类社会进入工业文明的标志），但用今天的目光来看，它的整个

生活画面毕竟还是涂满了原始的色彩。

八十年代，我们有大量的描写土地为中心的乡村山野生活、把古老的农业社会浪漫化了的作品——“农村是上帝创造的，城市是人创造的。”

主宰这里的生活的是一种与今天的道德观不可同日而语的原始道德观——一种童话式的道德观。

汪曾祺的作品洋溢着这样的道德观的迷人气氛。他的小说也自有一种力量。这种力量并未达到震聋发聩、令人心情激荡的程度，但却会使人在心灵深处持久地颤动。这种力量正是来自于这样的道德。《大淖记事》是写一个小锡匠与一个贫家女子的爱情故事。这种爱情闪烁着未经世俗社会熏染的人的原始品质的光辉。当巧云还未来得及将自己全部奉献给小锡匠时，却被水上保安队的刘号长粗暴地占有了。巧云为小锡匠未获得首夜权而感到深深的惋惜与内疚。她有一种自发的道德破损感。面对自己所恋的人被玷污，小锡匠并未产生现代人那种厌恶、嫉妒、恼怒和种种不可名状的心理，却时常夜间偷入巧云的茅屋，去用感情的胶汁弥合一颗破碎的心灵。这与其说是对肉体的占有，不如说是一种勇敢的、纯洁的道德行为。而这种道德以及施行这种道德的方式都显然不是现代人的。作品越往后写，这种传统道德观所蕴含着的善的力量则越强大。小锡匠被刘号长派人打了，巧云让锡匠们把他抬到自己的家中。锡匠们凑了钱，买了人参，熬了参汤。“挑夫、锡匠、姑娘、媳妇，川流不息地来看望小锡匠。他们把平时在辛苦而单调的生活中不常表现的热情和好心都拿了出来。”后来，这些锡匠们组成了一支游行队伍，上街示威游行。“他们挑着二十来副锡匠担子，在全城的大街上慢慢地走。这是个沉默的队伍，但是非常严肃。他们表现出不可侵犯的威严和不可动摇的决心。这个带中世纪行帮色彩的游行队伍十分动人。”这种力量强大得使地方当局都感到惧怕，不得不将刘号长驱逐出境。他的《岁寒三友》中的清贫画师靳彝甫，与朋友相处，竟只“义气”二字。当他的两位挚友破产、家徒四壁而感到绝望时，他竟毫不犹豫地将自己在任何困难时刻也不肯出手的祖传珍宝——三块田黄石——出卖了，慷慨地去营救正走向死亡之路的朋友。他的《皮凤三楦房子》中的皮凤三很有点明清话本中的人物的色彩。他仗义疏财，抱打不平。对于倚财仗势欺人的恶者，他常常“用一些促狭的方法整得人狼狈不堪哭笑不得”。

所谓道德，是社会调整人们之间关系的行为规范的总和。人们依据一系列道德概念生活，与周围的人相处。中国传统道德的内容不外乎是：善、侠义、豪举、慷慨、为朋友不惜囊空如洗两肋插刀、诚实、专注、绝不背信弃义、怜贫、怜弱、扶危济困、一方有难八方相助等。中国人沿用这种道德观，经历了一个相当漫长的历史时期。与现代道德观相比，它可能是落后的。它远没有上升到理性的高度，也没有受到政治

观念的影响，更无阶级意识。它是原始的，但又却正因为它原始而格外显得纯真、不带虚伪、富有感动人的力量。道德是一个历史范畴的概念。我们不能用今天的眼光去简单否定昨天的道德观。评判它时，需有时间和空间观念。而且应当看到这样一个事实：即使在同一时间里，在不同空间（特殊环境中），旧的道德观仍然是人类优秀品质和良知的体现。在那里，它就是合理的，也是值得赞美的，尽管从人类发展的总趋势来讲，它终究会成为明日黄花。

曹文轩 古朴、明净的风俗美学——漫谈汪曾祺的小说童话式的道德观（2）感情像纽带一样连结了人们，维系着他们的生活。但感情方式是原始的。它坦诚、直露、强烈、单纯、富有野性，与婉转、曲转、缠绵和温文尔雅的现代感情方式形成明显对比。这是汪曾祺笔下的小锡匠在被尿碱灌醒后与姑娘的一段对话："他们打你，你只要说不再进我家的门，就不打你了，你就不会吃这样大的苦了。你为什么不说？"

"你要我说么？"

"不要。"

"我知道你不要。"

"你值么？"

"我值。"

"你真好！我喜欢你！你快点好。"

"你亲我一下，我就好得快。"

"好。亲你！"

同样，在《受戒》中也有这样的情景。当明子受戒之后，我们看到的并不是一个从此以佛规来约束自己的形象——他受戒回来后的第一件事却是与小英子悄悄划船进入了芦花荡。

小英子忽然把桨放下，走到船尾，趴在明子的耳朵旁边，小声地说："我给你当老婆，你要不要？"

明子眼鼓得大大的。

“你说话呀！”

明子说：“嗯。”

“什么叫‘嗯’呀！要不要，要不要？”

明子大声地说：“要！”

“你喊什么！”

明子小声说：“要——！”

“快点划！”

英子跳到中舱，两只桨飞快地划起来，划进了芦花荡。

与城市文明为标志的现代社会——发达的商品经济社会相比，乡土社会，特别是自然经济状态下的乡土社会，人的关系显得格外密切了。由于物质的贫乏，家庭不可能是完全独立的经济单位。生存的愿望将他们联系在一起。东家缺东西，便去西家借，大至大型劳动工具（如水车、牛马），小到一升米、一根针。他们需要互相扶持，互相依赖，谁也离不开谁。生产力发展的水平决定了他们之间只能是一种密不可分的关系。我们有很多作品在写这种社会里的农民阶级那种自然纯朴的感情，使有感于都市化带来的感情淡化的广大读者与这种旧式的、历史将要结束它的感情发生共鸣。

2，“遥远”之美

汪表现原始生活还有一个很重要的因素，就是出于美学方面的考虑。

“年代久远常常使最寻常的物体也具有一种美。”“美的事物往往有一点‘遥远’，这是它的特点之一。”对于现实世界，一般的人们所注意的往往是它的实用价值，而不太容易对它采取审美态度。而随着时间的推移，已经成为过去的那个现实世界，人们再回首看它时，由于它与他们的生活已没有直接的利害关系，往往就不带经济中人的世俗眼光了，而站在了一个审美角度上：不是这件物体值多少钱，有什么实际作用，而是这件东西美不美。一口古钟，也许已不再是用来召集村民的一种信号，它给人们的是精神方面的感受。山顶，一座过去用来抵卸侵敌的古堡，也许早已失去了它的物质性的作用，但它却能使后来的人在心里唤起庄严的审美情感。“洛慈著名的《颂诗》中不朽的希腊古瓶，对于西奥利特的同时代人说来，不过是盛酒、油或这一类家常用的器皿而已。‘从前’这二个字可以立即把我们带到诗和传奇的童话世界。”

古朴本身就是一种美。

汪曾祺作品所产生的美，正是这样一种美。

曹文轩　古朴、明净的风俗美学——漫谈汪曾祺的小说无为的艺术（1）有汪曾祺这样一个作家，这是中国当代文学的运气。他的价值似乎超过了他文本本身所具有的价值。他的出现，是对中国当代文学趋向的调整，是对中国当代文学格局的改变。

1，克制——作为一种文学性格和气质从美学角度讲，汪曾祺的创作对中国当代文学性格和气质的改变起了很大的作用。

过去文学的浮躁性格，与毫无节制的情感渲泄多少有点关系。一方面，叙述者泛滥情感，并赤膊上阵，闯入作品，毫不约束地将这种严重缺乏内涵的空洞的情感抛掷于字里行间，“啊啊”不断；另一方面，作品中的人物更是躁动不安，情感涨满，常作极端行为。“刀眉竖立”、“双目圆瞪”、“声若宏钟”、“脚跺得大地震颤”……剑拔弩张的形容，早成为俗套，屡见不鲜。不光让感情不加掩饰地暴露，而且还人为地制造情感——无病呻吟。七十年代末，文学对过去这种情感廉价出卖的作法深为反感，出现了一些风格较为冷峻的作品，但还是有不少作家一下无法克服过去的作法，依然在感情上有失分寸。当然，对七十年代末揭伤口、舔血迹的那批“伤痕文学”，我们要作具体分析，不能仅以情感浓烈就加以否定。当时，压抑的人们的确要大呼三声，文学成为人们情感爆发的火山口，也是自然而然的事情。但，确实有些作品在情感方面过头了。让情感沉没于茫茫的泪水之中，总不能算是一种健全的情感。“啼哭在理想的艺术里不是毫无节制的哀号，把痛苦和欢乐满肚子叫出去也并非音乐”。

进入八十年代，中国作家在情感的克制上，显出了极大的毅力。他们不想再随便冲动，让宝贵的情感一泻无余。更不想学那些演技拙劣的演员，幻化出心底深处根本没有产生过的感情贴到脸上，然后靠生理机能的嘴角抽搐，以显示极度的痛苦。他们从作品里撤出，冷峻地、不露神色地、客观地表现着生活。即使介入，也不像过去那样动辄就作“义愤填膺”状、“惨痛欲绝”状、“昂扬激越”状，而镇定自若，感情自然，行动平稳，痛苦和欢乐都是有节制的流露。嘴形大张的号啕，变成胸腔中的哭泣；爱情失落后的跌跌撞撞的奔跑，变成了日暮时缓缓脚步和哀哀目光。

其实，在生活中，人们也是不太欣赏情感放纵的。违背人性地压抑

感情是不可取的，而毫无约束地放纵感情同样是不可取的。也正是在这一点上，显出了人的高贵和浅薄、深沉和浮躁、成熟和轻佻。完善的性格应是感情和理智的和谐统一。莱辛在《拉奥孔》一书中谈到索福克勒斯的悲剧时，一方面，他对罗马格斗场上的冷酷无情表示反感，说“罗马人在悲剧方面之所以停留在平庸水平以下”，是因为剧作者和观众“在血腥的格斗场里学会了歪曲一切自然本性”，认为人应当尊重自己的自然本性。另一方面，他又反对在“原则和职责”面前依然还放纵感情。中国文化传统本来就崇尚感情含蓄，所以，蔑视没有理智的、情感不加节制地渲泄的艺术品，也就自然而然了。

八十年代文学的感情淡化可分为两支。一支是依旧表现浓重的感情，但把这种感情的外露转向心灵深部，并从尖端降落一格，由冷峻代替狂烈，以深沉代替暴躁，以恼怒代替激怒，以冷静的微笑代替疯狂的大笑，以默默的悲哀代替声嘶力竭的悲哀。如张贤亮、张承志、蒋子龙、李国文、梁晓声等人的作品。张贤亮笔下的许灵均，是社会的弃儿。他被发配马场，与牲口为伍，晚上，“像初生的耶稣一样睡在木头马槽里，当马用湿漉漉的鼻子嗅他的头，用软乎乎的嘴唇擦他的脸，温暖的抚慰会使他的心颤抖起来，以至禁不住抱着长长的、瘦骨嶙峋的马头痛哭失声，把眼泪抹在它棕色的鬃毛上”。然而，他并非无节制地放纵自己的悲哀之情，他只是在深沉的夜里独自一人将这种感情从胸膛底部流露出来，而并未在大庭广众之下，像孩子般咧开大嘴号啕，相反，总是以冷峻的神情出现在那些牧马人面前，毫无想获得他人怜悯的哀状。这类作品是鲁迅、托尔斯泰式的大调作品。与上类作品相比，另一类情感淡化的作品，是蒲宁、沈从文式的。这些作品追求更为淡泊的情感，情感的流露更为轻徐、舒缓、婉转。在这一方面，汪曾祺是开新的风气的。他写了不少这样的作品(如《大淖记事》、《受戒》等)。这些作品希冀获得的美感是：秀美感和静美感。

朱光潜先生在《悲剧心理学》一书中分析道：似乎女性更容易显示柔美、秀美和文弱美。女性特有的微微俯身的体态、勾着的脖颈、自然摊开的双臂、清晰柔和的线条、如水荡漾的流盼、静静的凝眸、微微的娇喘以及温柔絮语，这一切都能产生动人的秀美感。《受戒》中的小英子一行印在田埂上的脚印都这样的美：“五个小小的指头，脚掌平平的，脚跟细细的，脚弓部缺了一块。”《大淖记事》中的巧云十五岁，“长成了一朵花。眉黑如鸦翅，长入鬓角。眼角有点吊，是一双凤眼。睫毛很长，因此显得眼睛经常眯睎着；忽然回头，睁得大大的，带点吃惊而专注的神情，好像听到远处有人叫她似的。”汪曾祺写了不少这样的感情恬淡的女性。她们性格柔顺、不作强烈的反抗，总是表现爱和欢乐。富于幻想，世界仿佛有了她们而变得纯净、透明。当她们不幸而又无力反抗时，这种秀美感在人心理上立即产生了一股怜爱之情。

这类作品是明净的。作者用“明净的世界观”，看出了“生活中的美和诗意”。它对读者来说，在“情操上有些洗涤作用，或者按亚里士多德的说法，起‘净化’作用”。它呈现给读者的是一种似乎非世俗社会才有的静美。

这些美的获得，显然与淡化人物的感情有关。我们不可设想锋芒毕露、怒目圆瞪的角力和野蛮、暴烈的情感冲突能生出这类美感来。

曹文轩　古朴、明净的风俗美学——漫谈汪曾祺的小说无为的艺术（2）莱辛在《拉奥孔》中以分析古代群雕《拉奥孔》，阐明了自己的一系列美学观点，其中特别强调了“冲淡”美学观。

雕塑《拉奥孔》是根据传说中的拉奥孔父子三人被海上游来的两条巨蟒缠死的故事作成。被巨蟒缠绕是痛苦的，但雕塑中的拉奥孔并未因痛苦而哀号。他所呈现的表情是“节制住的焦急和叹息”。“身体的苦痛和灵魂的伟大仿佛都经过衡量，以同等的强度均衡地表现在雕像的全部结构上”。莱辛问道：为什么雕塑里的拉奥孔没有哀号?对此，他做了详细分析。美是古希腊的最高法律。如果拉奥孔因痛苦而哀号，人们看到的只会是一个张开的类似黑洞的大口，而这是丑的，违背了希腊人的美学原则。所以要把“忿怒冲淡到严峻”，把“哀伤冲淡为愁惨”。在这里，莱辛又同时提出了必须将人物的感情控制在到达顶点前的一步的美学观点。他认为造型艺术只能选用某一顷刻，而这一顷刻最好是燃烧或熄灭前的顷刻。因为道理很简单：“在一种激情的过程中，最不能显出这种好处的莫过于它的顶点。到了顶点就到了止境，眼睛就不能朝更远的地方去看，想像就被捆住了翅膀……。”所以，“拉奥孔在叹息时，想像就听见他哀号；但是当哀号时，想像就不能往上升一步，也不能往下降一步；如果上升或下降，所看到的拉奥孔就会处在一种比较平凡的因而是比较乏味的状态了”。莱辛的所有这些观点，都是对于造型艺术而言的。其实他的美学观点也可以扩展到语言艺术领域——虽然语言艺术有时可以不实行这一美学观点也依然可以创造艺术价值。上乘的语言艺术品，大多是遵循了这一美学原则的。卡列宁始终没有因为安娜与沃伦斯基的私通而震怒到举起双拳怒吼，或者出现我们过去作品中经常出现的形象：像一头受伤的困兽在屋里走来走去。同样，安娜最后的痛苦也没有写成绝望的哀号，只是平静地走向铁轨。

八十年代的中国文学与莱辛的美学观吻合了。它似乎在追求“高贵的单纯，静穆的伟大”这一古典艺术的理想。它努力保持平静的创作心态，以冷峻和淡泊的笔调去写生活，把感情埋在心灵深处，而以平静的外表

呈示于读者和观众。《大淖记事》中的巧云被水上保安队的刘号长奸污了。作者并未按常规的写法，写一个少女失去贞洁后的羞耻心理，写她痛苦万分，简直要去自尽。这里没有泪流满面、披头散发、面容憔悴、跌跌撞撞地走向河边的形象，也没有捶胸跺足、撕扯衣服和狠揪头发，更没有绝望的哀号。作者说，他要表现巧云失去童贞之后的痛苦心情，但要以一种“优美的方式来表现”。现在写成这样：她起来后，飘飘忽忽地想起了一些事情，想起了小时候母亲给她点一点眉心红；想起小时候看见新娘子穿的粉红色的绣花鞋；想起她的手划破了，小锡匠吮她指头上的血。美被丑恶玷污了，痛苦隐藏在诗意里——美丽的痛苦。这个形象既获得了道德同情，同时也获得了审美同情。而在审美过程中，人们往往更注重审美意义上而非伦理道德意义上的同情。《岁寒三友》的结尾，三位朋友借酒浇愁，酒中取乐，也并未将愁和乐的感情写到顶点，没有我们通常作品中见到的酒醉后痛哭流涕，也没有酒醉后的歇斯底里的爆发，一切就像酒店外的雪花，落地无声。这些作品中，爱情和仇恨、痛苦和幸福的感情都未达到饱和和白热化的程度。我们可不可这样对它们加以总结呢?怒不写到怒不可遏，悲不写到悲不欲生，乐不写到乐不可支。

阅读《受戒》，我们会从头到尾第体会到这种对感情的处理方式。

曹文轩　　古朴、明净的风俗美学——漫谈汪曾祺的小说无为的艺术（3）2，柔情：“安详的注意”

话题要转到柔情上来，那些女孩儿——如小英子、巧云，都是些柔情的女孩儿。但汪未将这份柔情仅仅用在女孩儿的身上。柔情含在他的整个处世态度之中，含在作品的一切关系之中。

当年，沈从文曾写过一篇《我的写作与水的关系》的文章。文中说道：“我学会用小小脑子去思索一切，全亏得是水。我对于宇宙认识得深一点，也亏得是水。”他所写的故事，也多数是水边的故事。他最满意的文章是常用船上、水上作为背景的文章。他说：“我文字风格，假若还有些值得注意处，那只是因为我记得水上人的言语太多了。”沈从文爱水，汪曾祺也爱水。他在谈他的创作时，同样也谈到了自己的创作与水的关系。《受戒》、《大淖记事》都是写水的。

芦花才吐新穗。紫灰色的芦穗，发着银光，软软的，滑溜溜的，像一串丝线。有的地方结了蒲棒，通红的，像一枝一枝小蜡烛。青浮萍，紫浮萍。长脚蚊子，水蜘蛛。野菱角开着四瓣小白花。惊起一只青桩

（一种水鸟），擦着芦穗，扑鲁鲁鲁飞远了。

而水的一大特点就是它具有柔性（遇圆则圆，遇方则方，顺其自然。故老子用水来比喻最高的品质：上德若水）。这水上的人与事，便也都有了水一般的柔情。《受戒》、《大淖记事》写的就是这份柔情。沈从文的一部《边城》，则把这柔情足足体现出来的：翠翠在风日里长养着，把皮肤变得黑黑的，触目为青山绿水，一对眸子清明如水晶，自然既长养她且教育她。为人天真活泼，处处俨然如一只小兽物。人又那么乖，如山头黄麂一样，从不想到残忍事情，从不发愁，从不动气。平时在渡船上遇陌生人对她有所注意时，便把光光的眼睛瞅着那陌生人，作成随时都可举步逃入深山的神气，但明白了面前的人无机心后，就又从从容容的在水边玩耍了。

翠翠对老船夫的昵近，与水与船与一草一木的亲切，一举一动，都显出一番柔情来。一段对狗的小小批评，都能使我们将一种柔情极舒服地领略：翠翠带点儿嗔恼的跺脚嚷着："狗，狗，你狂什么？还有事情做，你就跑呀！"于是这黄狗赶快跑回船上来，且依然满船闻嗅不已。翠翠说："这算什么轻狂举动！跟谁学得的！还不好好蹲到那边去！"

沈从文也好，汪曾祺也好，在他们这里，柔情是一种最高贵也最高雅的情感。他们用最细腻的心灵体味着它，又用最出神的笔墨将它写出，让我们一起去感应，去享受。这种情感产生了小英子、巧云、三三、翠翠以及翠翠的母亲这样一些女性形象。这些形象，都不能让人产生强烈的如痴如醉的爱，而只能产生怜爱。

对这种情感的认定，自然会使他们放弃"热情的自炫"，而对一切采取"安详的注意"。巧云、翠翠她们的柔情似水，来自于他们观察之时的平静如水。他们用了一种不焦躁、不张狂、不亢奋的目光去看那个世界—世界不再那么糟糕那么坏了。"黄昏照样的温柔、美丽和平静"，自然界如此幽静迷人，人世间也非充斥着恶声恶气，人们互助着，各自尽着一份人的情义。

表现在语言上，他们去掉了喧嚣的词藻，去掉了色彩强烈的句子，只求"言语的亲切"。那些看来不用心修饰而却又是很考究的句子，以自然为最高修辞原则，以恬静之美为最高美学风范，构成了他们的叙事风格。这语言的神韵倾倒了八十年代一批年轻小说家。

这份柔情是浪漫主义的。人们一般不会将《大淖记事》、《边城》一类的作品当浪漫主义的作品来读。因为在一般人的心目中，浪漫主义是热烈浓艳、情感奔放的，殊不知还有一种淡雅的浪漫主义。前种浪漫主义倾注于浓烈的情感（爱得要死，恨得要命），而后一种浪漫主义则喜欢淡然写出一份柔情。不管是哪一种，一个共同的特点就是理想化，

都要对现实进行过滤或裁剪，或根据心的幻想去营造一个世界。这大淖，这边城或者没有，或者有过，但已消失在遥远的昨天了。

这种美学追求，与写昂扬和激情并不矛盾，它只是要求昂扬和激情要适度，要为读者获得想像的余地和保证美感实现，作适当的冲淡。一颗沉静的心灵比一颗暴烈的心灵总要伟大得多。宁静、深沉的作品总是比激起瞬间激情的作品有更高的价值。

曹文轩　古朴、明净的风俗美学——漫谈汪曾祺的小说无为的艺术（4）3，洞穿一切的沉静语言

人们对汪曾祺的叙事态度印象很深。“叙事态度”是一个比“语言风格”更深刻一层的概念。对“语言风格”的分析，到语言本身为止，它并无通过语言表象看到背后的作者的人生态度的任务。汪曾祺的叙事态度是在与绝大部分中国小说家相比之下被人注意的。大部分中国小说家，所显示的是一种全身心介入生活的态度。在充满主观和感情色彩的语言背后，是一些热情洋溢的、豪情奔放的、悲愤的、焦灼不宁的心灵。他们富丽堂皇地装饰着句子，让句子积压着沉重的情感。而汪曾祺所塑造的是一个老者的形象。这位老者饱尽风霜，岁月已经将他性格中的焦躁、热情、仇恨等已经洗刷干净了。用他自己的话说，已去净了“火气”。现如今剩下的，是一片参透世界、达观而又淡泊的心境。他不再把悲哀、欢乐等感情看得多么严重，不再不加掩饰地将这些情感直接流注于笔端。他是一个旁观者，一切都看得很清楚，很透彻，了然在心，并且承认一切都是顺其自然，无需大惊小怪，也不必长吁短叹。他用古朴、平淡、自然的句子，不在意地叙述着人和故事，其中含着洞穿一切的冷峻和谐趣。

这是《大淖记事》中的一段文字：淖，是一片大水。说是湖泊，似还不够，比一个池塘可要大得多，春夏水盛时，是颇为浩淼的。这是两条水道的河源。淖中央有一条狭长的沙洲。沙洲上长满茅草和芦荻。春初水暖，沙洲上冒出很多紫红色的芦芽和灰绿色的蒌蒿，很快就是一片翠绿了。夏天，茅草、芦荻都吐出雪白的丝穗，在微风中不断地点头。秋天，全都枯黄了，就被人割去，加到自己的屋顶上去了。冬天，下雪，这里总比别处先白。化雪的时候，也比别处化得慢。

汪曾祺心平气和地面对人生，面对自然，悠闲地驾驭着文字，简洁、明了地叙述着这个世界——这个世界上的一切。

我们来看另一位作家的一段文字。这里我们并无褒贬之意，而只是

想通过这段另一极端的文字，与汪的叙事态度做一个比较，从而看更清楚地看出汪的叙事态度的不同：高亢悲怆的长调响起来了，它叩着大地的胸膛，冲撞着低巡的流云。在强烈扭曲的、疾飞向上和低哑呻吟的拍节上，新的一句在追赶着前一句的回声。草原如同注入了血液，万物有了新的内容。那歌儿激越起来了，尽心尽意地向遥远的天际传去。

这段文字为张承志所有。他是以一个深沉的、充满激情的抒情诗人的形象出现的，与汪的淡然相反，是一个完全投入的姿态。

叙事态度背后，总有很深的文化以及人生的背影。这绝不是一个修辞学问题。它是文化品质长期渗透和人生经验的积淀。日常生活中，人们的语言风格千差万别，也都不是一个简单的语言习惯问题。对叙事态度的研究所得出的结论，一定会超出以往研究“语言风格”时所获得的浅显见解。

叙事学中，有一个重要的概念，叫语气（或叫口气）。分析语气是研究言语人之身份、品质与趣味的一个重要途径。语气的微妙区别却可能隐藏着叙述者的不同身份、不同经历、不同气质、不同情趣和不同的教养这样一些重要事实。其实一个作家在他的作品第一句，就可能透露了这一切差异： 1、我的妻子2、我的妻

3、我那口子

4、俺老婆

“我的妻”仅比“我的妻子”仅仅少了一个“子”字，但给人的感觉却就大不一样了。“我的妻”，这种口气是一个文化人的口气，并且是一个性格平和、感情纯正并略带了一些酸腐的文化人的口气。

汪曾祺的叙事态度之所以如此，一是因为他的生活经历。汪1920年生，写《受戒》、《大淖记事》等作品时，已是七十岁左右的人了。这漫长的人生历程，使他对社会，对生活，都有了很深刻的感受。他的人生道路又极不平坦。如此人生，使他获得了一种难能可贵的平淡品质。他已将人生识破，忧愁和苦难，在他来说，已都不再可能使他产生大弧度的感情波动。被誉为20世纪最后一位名士的汪曾祺，已进入了一种境界，一种徐渭式的境界。徐渭有两句话，叫：乐难顿段，得乐时零碎乐些苦无尽头，到苦处休言苦极汪曾祺既不会毫无风度地叫苦连天，也不会像张承志那样因为幸福而泪水盈眶、伏倒于草地而亲吻不已。

曹文轩　古朴、明净的风俗美学——漫谈汪曾祺的小说无为的艺术（5）说到汪曾祺的叙事，不能不看到第二个原因，即他的旧学根底与古文的熏陶。汪的语言，凝炼老成。他不少散文，其实是用半白话半文言写成的。古汉语有这种气质。与此相比，现代汉语有浮华轻飘的一面。他从古汉语那里得到的是一种语言的沉静。他得了古汉语的一些精神。

语言最小的意义，大概可见一个人的气质，而最大的意义则可见一个民族的气质。古代汉语曾在我们这个民族的气质形成中起到过看不见但却极深刻的作用。但五四时期必要的却又极端化了的反文言，加上后来对文白之争的误读与偏读，使我们与古代汉语决断，一味亲近白话，从而使我们丢失了许多宝贵的东西。这是历史的遗憾。然而因多年的误读与偏读，已积重难返，这种历史的遗憾可能要成为永远无法弥补的遗憾了。

我曾劝过学写作的同学，去打一打古文底子，甚至具体地让他们看一些文章。其中，我提到一个人——林琴南（林纾）。此人不懂英语，但翻译过一百多种外文书，是用文言翻译的，极有味道，看个十本二十本，笔下再出文字，那文字的质量就很不一样。语言也有质地，像人的衣服。常习古文，语言质地就会好一些。

汪曾祺证明了这一点。他虽然不再用文言写作，但古汉语的神气却在字里行间。

说到汪曾祺的叙事态度，更重要的原因，当然是在他的人格组成中有着道家精神。这一点，也早被许多研究者指出。汪本人也是默认的。这是极重要的一点。道家讲淡泊，讲宁静，讲无为。这种人生态度溶化在血液之中，自然而然地要反映在他的叙事态度上。

有汪曾祺这样一个作家，这是中国当代文学的运气。他的价值似乎超过了他文本本身所具有的价值。他的出现，是对中国当代文学趋向的调整，是对中国当代文学格局的改变。

但从他本人的作品的文本价值而言，我们说：汪曾祺是名家而非大家。

无论从他作品的数量上还是从从他作品的分量上考察，这个结论都是符合事实的。

确实，他不是走的一个文学大家的路子。

这从题材的选择、主题的深刻性以及艺术的创造性诸方面，都能看出这一点。

这些作品的背后少有宏大的哲学背景，少有那些大家所具有的形而上的题旨。

从现代形态的文学来看，文学已经走过了那个模仿现实的历史。它正与哲学融合，走向形而上——即对更本质的现实的进行抽象，已成潮流。

如果说，中国当代文学的质量还不够太理想的话，其中一个很重要的原因便是：中国当代文学缺乏哲学根柢。

对此，汪曾祺本人似乎很不以为然。他几次有过这有的意思：只要将生活很切实地写出，诸如哲学一类的思想自然也就包含其中了。

我们反过来问一下：没有足够的理论（哲学）力量，现实能够被你把握吗？

没有理论的观察，其实是不存在的。

观察的质量取决于主体的理论准备。空洞的观察永远还是空洞。理论是观察的驱动力。它给了观察以主题和目标、一种穿透事物而抵达最后的本领。

孔庆东　　真正的幽默是我不幽默——钱钟书《说笑》谈谈钱钟书（1）孔庆东，博士，北京大学中文系副教授，被誉为“北大醉侠”。主要作品有《超越雅俗》、《谁主沉浮》、《47楼207》、《空山疯语》、《井底飞天》、《独立韩秋》、《黑色的孤独》等专 同学们好！

可能有的同学不认识我。我是北大中文系年轻的老教师孔庆东。今天，我来和大家一起欣赏一篇钱钟书先生的散文，叫做《说笑》，没有说笑政治的意思，只是我们这个课按照顺序排到我这一节了。我想在前面几次呢，很多我们现当代文学专业的老师已经给大家讲过一些高深的、严肃的文章，那么，在我这里呢，我的本意是想让大家轻松一下，讲一个跟幽默有关的问题，但是结果呢，也未必就能使大家轻松。

因为我们当前这个社会，很讲究娱乐、休闲、轻松、幽默。幽默似乎成了当下社会一个非常时髦的话题。我自己也常接到媒体的约稿，其中有相当一部分呢，口气很霸道，它给我限定的是命题作文：请给我们写一篇幽默文章。我感到非常悲哀，我不知道从何时何日起就成了一个专门写幽默文章的人了，这个事情本身对我来说是非常不幽默的。还有

呢，也有一些读者对我进行批评，说我的某些文章呢，是不幽默的。好像我就不能写不幽默的东西了。如果有不幽默的东西，就是欺骗读者、假冒伪劣，那就是水份，所以呢，很多很多的事情使我回过头来考虑一下什么是幽默。也有一些好事之徒，经常问我，说，有人把你和钱钟书比，您的幽默和钱钟书的幽默有什么不同。我回答这样的问题不下二三十次了。我最近在江苏、在陕西、在湖南，到处都回答了这样的问题。有的时候使我感到不胜疲惫。那么我也希望通过学习一篇钱钟书专门谈论幽默的文章，看看是否能够提高一下我们彼此对幽默问题的见解。

我刚才看到一些同学，问他们是否已经读过钱钟书的这篇文章，同学们都说已经读过《说笑》了，那我想这就会为我们的授课节省很多时间。

钱钟书的学术不是我们今天谈论的内容，钱钟书的文学作品却是跟他的学术有密切的关系。他的文学作品充满了智慧和才气，因为他把渊博的学问和知识融汇在作品当中。联想非常奇特，幽默而又隽永。

1，钱钟书其人

首先我想来介绍一下作者。因为大家还没有完整地学习过文学史。

钱钟书，大名鼎鼎的学者、作家，他生于1910年11月21日，也就是说10天以后，他就该出生了。他逝世于1998年12月19日，也就是说他活了88岁，属于比较长寿的。在文人学者中，尤其属于长寿的。大家知道，我们中国的知识分子以早夭见长。曾经有统计数据，中关村一带的知识分子平均寿命只有50多岁。这是我们中国社会的一个悲哀。但是在如此的悲哀艰难中，钱钟书先生活了那么长，幸运啊幸运。钱钟书为什么叫钱钟书呢？他一岁的时候，他家里给他举行了一个封建迷信活动，叫做“抓周”。“周”就是“周岁”，一周岁的时候“抓周”，就是弄一堆乱七八糟的东西给小孩来抓，看他抓到什么就象征着他未来的命运。比如说抓一把小刀，将来就能够杀人放火。抓一只笔，就能够写字或者帮人家打官司。要是抓了一盒胭脂口红呢，那就不知道干什么了。钱钟书先生很聪明，他竟然抓到了一本书，使家里的人特别高兴，因此他的父亲给他起名为“钟书”，“钟”就是“钟情”的意思，钟情于书。这倒很符合他的命运。加上他的姓也很符合，“钱钟书”么，把钱都用来买书了。也的确，钱钟书一辈子都没有离开书，读书非常多。读书之多，很难有人敢说我超过钱钟书。写书、论书都是一流的。钱钟书除了他的名字之外，还有字、号。他的字叫“默存”，“沉默”的“默”，“存在”的“存”。这个字很有意思，“默存”，沉默才能生存。这似乎好像是讽刺，但又似乎是事实。在很多情况下，沉默是保持生存的一个不错的办法。他还有一个号，叫“槐聚”，“槐树”的“槐”，“聚集起来”的“聚”。钱钟书是江苏无锡人。无锡、南通、镇江这一带，历来都是我们国家盛产文人学者之

地。在这里出个把钱钟书也不是什么奇怪的事情。他如果出产在冰山雪域、沙漠荒丘里，倒是可以论一论。一个现代的文人作家生在江浙一带，几乎可以不论，应该的。他的父亲是一位著名的古文家。我们不讲他的父亲了。讲他的父亲也是一部学术史了。

钱钟书是家里的长子。他1929年考入清华大学外文系。有一种说法，说钱钟书考清华的时候，数学得了0分。这是不正确的，其实他数学得了15分。数学得0分的据说另有人在，就是后来的北京市长吴晗先生。但是由于他中文和英文成绩特别优异，所以被破格录取。所以后来成为清华大学著名的才子。由此可见，素质教育是多么重要，不拘一格选拔人才是多么重要，当年的清华大学心胸是多么宽阔，都由此可见一斑。

钱钟书1933年大学毕业之后，又到英国和法国去学习文学。1938年回国。回国之后，一直以一个学者的身份来从事学术研究。如果大家读过他的《围城》，会知道他写的那个方鸿渐从海外归来，成为一代海归派领袖，也是在1938年之际。但是钱钟书并不完全是方鸿渐。方鸿渐也许是钱钟书想成为的几种人中的一种，但是他本人并不是那样。他学术成就是非常高的，但是并不多。真正的大学者一辈子写不了多少东西。如果让一个学者每年都填表格，今年你写了什么，今年你完成了什么项目，这个国家就没有希望了。所有的教授都忙于填表格，都忙于申报项目，那两弹一星是永远搞不出来的。一个真正的学者、一个科学家，一辈子搞一两件能够传世的东西，就是这个民族的大幸。你要求他成天填表格来换职称、换房子、换待遇，这是整个民族的文化自杀。

钱钟书的著作，大家都知道，就那么几本：《谈艺录》、《管锥编》等等。在五六十年代的时候，他还负责和参与把毛泽东诗词和毛泽东选集翻译成英文。关于这项活动，近年来也有一些人提出批评，似乎是说，钱钟书先生由于这个特殊的身份得以免过在政治运动中受到冲击。我觉得从钱钟书主观来讲，他有这样做的资格，有这样做的自由。他没有从事过损人利己的活动，为什么不能翻译毛泽东诗词和毛泽东选集呢？有些批评恐怕是过苛之言。

孔庆东　　真正的幽默是我不幽默——钱钟书《说笑》谈谈钱钟书（2）2，钱钟书其文

在学术研究之余，钱钟书也进行一些文学创作。文学创作也不多，大家都知道。著名的就是长篇小说《围城》、短篇小说集《人•

兽•鬼》、散文集《写在人生边上》。就这么多。而且这些文学作品，都是四十年代出版的。或者说都是他学术研究之余累了写着玩的，写完了给杨绛看看，让杨绛一乐。很多伟大作品都是不小心写出来的。故意在那儿埋头苦干的人也许能干出来，但未必就真能干出什么惊天动地的伟业来。特别是艺术这个东西，往往是玩出来的。甚至包括学术，也是玩出来的。哪个说今年我要写5篇论文、明年写6篇论文，这种人都是欺世盗名，浪费国家科研资金。

钱钟书的学术不是我们今天谈论的内容，钱钟书的文学作品却是跟他的学术有密切的关系。他的文学作品充满了智慧和才气，因为他把渊博的学问和知识融汇在作品当中。联想非常奇特，幽默而又隽永。不是简单的幽默，他的机智和讽刺既能使读者发出会心的微笑甚至大笑，更能让你在笑过之后留下深刻的印象，留下深深的思索。他的笑不是浅薄的一笑，他的笑中是散发着哲理的气息的。所以有人说，钱钟书是学者型讽刺作家，也有人说钱钟书是智慧型幽默作家。他们的意思都差不多。幽默是有不同的种类的。我们可以想，你遇到的有哪些幽默的作家。有鲁迅、有老舍、有钱钟书、有林语堂、有张天翼……很多人都是幽默的，但是每个人都是独立的个体，每个人和其他人不会混淆。在钱钟书身上就表现为，他的作品是融知识、情感和幽默为一炉，所以个性色彩极为鲜明。今天我们所要欣赏的《说笑》就是这样一篇十分出色的散文。因为大家可能是离开中学还不太久，我们不妨经常借鉴一下中学语文课的讲法，从题目开始，从破题来讲。

孔庆东 真正的幽默是我不幽默——钱钟书《说笑》对《说笑》的分段讲解（1）钱钟书说，“真正的幽默是能反躬自笑的，它不但对于人生是幽默的看法，它对于幽默本身也是幽默的看法。”可以说这是钱钟书自己的幽默观。就是说真正幽默的人，你应该能够对自己幽默，首先我们来看题目，题目叫“说笑”。作为题目的这“说笑”二字，不是我们平常讲的说说笑笑，而是一个动宾结构。“说”是动词，“笑”是它的宾语，“说笑”的意思就是说一说“笑”这个问题。“说”，本来就是中国传统散文中的一种文体，是议论性的。大家学过什么“说”吗？对，韩愈的《马说》《师说》、还有柳宗元的《捕蛇者说》。这就是什么说什么说。那么钱钟书的这篇《说笑》，如果写在古代，也许就会叫做《笑说》或者《笑之说》。是这样一个意思。这篇散文不长，我算了一下，不到2000字，一共只有5个自然段，非常小。所以我很希望这篇文章能够选入中学语文课本。我也在参与编写一些中学语文书籍的时候，推荐了这篇文章。那么下面，我们就按照5个自然段的顺序，一段一段地来进行欣赏，最后我们略做总结。

1，“起”：开门见山

我先来读一下第一段：“自从幽默文学提倡以来，卖笑变成了文人的职业。幽默当然用笑来发泄，但是笑未必就表示着幽默。刘继庄《广阳杂记》云：‘驴鸣似哭，马嘶如笑。’而马并不以幽默名家，大约因为脸太长的缘故。老实说，一大部分人的笑，也只等于马鸣萧萧，充不得什么幽默。”这就是第一段。

我们看这第一段的第一句，“自从幽默文学提倡以来，卖笑变成了文人的职业”。我们在中学学习语文的时候，老师经常讲写作文要“开门见山”。这个第一句可以说就是“开门见山”。当然，“开门见山”不是写论文唯一的路子，“开门见山”是一种风格，不“开门见山”也是一种风格。干吗非得“开门见山”？我“开门见水”不行么？我“开门”，外面还有一道“门”呢。我开了五道“门”才看见“山”，为什么不行啊？但是钱钟书的这篇文章是以“开门见山”见长的。凡是“开门见山”这样的文章，往往是想直接地、迅速地触及到一个公共话题。当写这样的文章的时候，“开门见山”是比较有力的。比如说，我们看报纸上、电视台里的新闻，经常要“开门见山”。假如不“开门见山”，说了半天人家不知道你说了什么，就不看了。但是文学性的文字未必要这样。钱钟书这“开门见山”的一句话就会让我们明白，他不是闲着没事，泛泛地来说笑的。他是有很强的针对性的。一开始针对性就出来了，“自从幽默文学提倡以来”，他针对的就是幽默文学的提倡。

这里就要讲一下背景。在三十年代的时候，上个世纪三十年代，林语堂等作家曾经大力提倡过一阵“幽默文学”，当时是形成一种风气的。很像现在，说，哎呀，我们中国人活得太累、活得太沉重了，为什么啊？中国人不懂幽默。特别严肃、特别枯燥，没有情趣。你看人老外活得多好啊。为什么呢？老外懂得幽默啊。你看人美国人多好，你看人英国人多好，人家懂得幽默。所以要把外国的幽默通过WTO弄到中国来。所以呢，这些人就大力提倡幽默，身体力行，办了很多专门发表幽默的小品文的刊物。一些追着这些风潮的作家就在这里写一些离现实距离比较远、而是刻意追求闲适、轻松的这种文章。针对这种现象，鲁迅等作家一方面肯定了“幽默文学”中（“幽默文学”是带引号的）也有一部分讲真话的好作品。另一方面则指出，那是一个什么时代？那是一个“皇帝不肯笑、奴隶不准笑”的时代。鲁迅另外有句话说那个时代是“风沙扑面，虎狼成群”。我不知道现在是什么时代，我只知道现在这个时代很复杂，一方面有人挥金如土、一掷千金，另外一方面有成千上万的“包身工”在黑暗的厂房里挣扎、呻吟。广东地区的工人每天被机器切断的手指头是用箩筐来盛的。这是我所知道的今天的时代。那么在这样的时代，鲁迅他们认为，是“很难幽默起来的”，所以鲁迅写了一系列这样的文章，批评这种对“幽默文学”的鼓吹。鲁迅认为，不应该把小品文当成小摆

设，“一方面点缀富人们的太平盛世，另一方面掩盖穷人的呼号和血泪”。这是鲁迅等作家的态度。鲁迅说，这是“将屠户（就是那个杀猪的）的凶残使大家化为一笑”。这是鲁迅的态度。

那么钱钟书的态度是什么样的呢？钱钟书没有像鲁迅那样从正面来批判幽默文学，而是用他自己特有的文风，一开篇就说“自从幽默文学提倡以来，卖笑变成了文人的职业”。我觉得这话比鲁迅更刻毒。他一下子就把“幽默文学”这么庄严的四个字和“卖笑”两个字联系到一起。所以有人说钱钟书是很坏的。真正的幽默大师，往往他的杀伤力是比不幽默的人还要强的。那么把这两个词联系到一起，其实已经含蓄地表明了钱钟书先生的态度，同时也设定了这篇文章写作的角度，也就是说，他不是正面地、全面地来谈论幽默文学的问题，而是只从“笑”的角度，来发表他对“幽默文学”的看法。他换一个角度，换成从“笑”来谈论幽默文学。所以这篇文章不是古今中外、泛泛地谈“笑”这个问题的，是从“笑”入手，谈幽默文学。这就叫写文章的角度，我们谈论一个问题从哪个角度入手？我经常说，我们做学问也好、写文章也好，很像打仗，很像攻城拔寨，选择哪个角度作为突破口，从哪里杀入，最能够以最小的伤亡获得最大的战果，这是军事家和文学家共通之处。那么他从“笑”这个角度入手，来破“幽默文学”这座城堡。这个突破口选择得真是非常好的。中国的散文讲究起承转合，这第一句就是一个非常好的“起”。这个“起”一方面扣了题目，不是“说笑”吗？一下子“卖笑”就出来了。而且又很精炼地打开了话题。它既有非常强的现实针对性，又能引起读者的兴趣。而且你看来好像是不经心的，随便一句话就说出来了。钱钟书的确是写文章的高手。有的时候高手写文章，你看上去他说得很好，但你怎么琢磨都觉得他不用力，他非常轻松的一句话就说出来了。这叫“举重若轻”，这是武林高手的一种风范。

那么第二句呢，钱钟书马上就扣着第一句，对“笑”和“幽默”进行了区别。他指出，“笑未必就表示着幽默”。有些话、有些现象，不说的时候我们习焉不察，就忽略过去了，当有人一指出来的时候，我们才发现是这么回事：原来笑跟幽默不是一回事。“笑未必就表示着幽默”。这就是说，真理就在太阳下面，需要有心胸、有眼光的人发现。我们大家都经常笑，但是我们想，大多数的笑跟幽默有关系吗？没有关系。但是我们一般人都是狠不下心肠来对自己进行自我解剖，谁能经常没事说，哎呀，我刚才那笑真无聊。我们很少有这样自我解剖的时候，主要是没有这个勇气，所以经常需要别人来提醒。

下面钱钟书引用刘继庄的话。刘继庄就是刘献廷，他的生卒年是1648 - 1695，别号叫广阳子。也许你在别的地方会读过他的著作。刘继庄说，“马嘶如笑”，他形容动物说“驴鸣似哭”，驴叫唤的时候似哭一样。有的口技演员会学牲口叫唤。学驴叫就像哭一样，带抽泣的。马嘶

鸣起来就像笑一样。钱钟书说，既然马嘶如笑，可是并没有人说马是幽默的呀。这里，钱钟书开始发挥他的幽默功夫。“马并不以幽默名家”，这里“名家”是动词，“成为名家”的意思。他用一个巧妙的调侃证明了“笑”不等于“幽默”，进而指出，“大部分人的笑，也只等于马鸣萧萧，充不得什么幽默”。“马鸣萧萧”，如果放到古诗里，也是一个很好的意象。马鸣萧萧，觉得是很有几分悲凉色彩。但是如果人也像马鸣萧萧一样，色彩立刻就变了，立刻就不庄严了，就变成幽默了。所以说，短短的第一段可以说真是简洁利落，没有一个废字。道理无懈可击，而文字本身，你读了三两行之后，就会发现，一种真正的幽默味道透出来了。真正的幽默背后是一种力量。是非常有力量的人，他随便挥一挥手，那个幽默的气息就出来了，而不是故意去招人笑去。你看看春节晚会上相声演员，拼命地鼓动大家笑，鼓动大家鼓掌，恨不得下来搔别人的痒痒肉。你会觉得这非常无聊肉麻。因为什么呢，因为他没有力量，他没有力量使别人笑，也没有力量使别人哭。所以你觉得他特别可怜，有时候我们觉得他太可怜了，所以我们不得不笑上一笑。这是第一段。

孔庆东 真正的幽默是我不幽默——钱钟书《说笑》对《说笑》的分段讲解（2）2，“承”：草灰蛇线

下面我们来看第二段。我把第二段读一下。“把幽默来分别人兽，好像亚理士多德是第一个。他在《动物学》里说：‘人是唯一能笑的动物。’近代奇人白伦脱（W.S.Blunt）有《笑与死》的一首十四行诗，略谓自然界如飞禽走兽之类，喜怒爱惧，无不发为适当的声音，只缺乏表示幽默的笑声。不过，笑若为表现幽默而设，笑只能算是废物或者奢侈品，因为人类并不都需要笑。禽兽的鸣叫，仅够来表达一般人的情感，怒则狮吼，悲则猿啼，争则蛙噪，遇冤家则如犬之吠影，见爱人则如鸠之呼妇（cooing）。请问多少人真有幽默，需要笑来表现呢？然而造物者已经把笑的能力公平地分给了整个人类，脸上能做出笑容，嗓子里能发出笑声；有了这种本领而不使用，未免可惜。所以，一般人并非因有幽默而笑，是会笑而借笑来掩饰他们的没有幽默。笑的本意，逐渐丧失；本来是幽默丰富的流露，慢慢地变成了幽默贫乏的遮盖。于是你看见傻子的呆笑，瞎子的趁淘笑——还有风行一时的幽默文学。”

读钱钟书的文章，你会感到很过瘾。你会觉得你也按照他的这个角度来写文章，你一定写不过他。什么叫对人佩服？对人佩服就是你按照和他一样的办法做一样的事情，你做不过他，那么这样的人就应该佩服。有很多人都批评个人崇拜，好象自己一个个都牛得不得了。我这个人，我是一个个人崇拜主义者，我崇拜许多人，只要比我强的人，我就

崇拜。人家比我强我为什么不崇拜呢？人家比我有思想比我有学问跑得比我快长得比我高比我漂亮，我为什么不崇拜？我就崇拜。只有崇拜别人，自己才能进步，不要一个个都装做顶天立地的，自己什么也不是，凭什么高大起来啊？比如说写这样的文章，钱钟书在这方面达到的高度，我们超越不了。

如果说刚才的短短的第一段是文章的“起”，那么第二段是“承”，紧承第一段，它继续从人和动物对比的角度来探讨笑的问题，我觉得五四以后二三十年代的很多作家，有一个特长，经常把人还原到自然中来讨论，鲁迅也好，周作人也好，他们都说，他们中学学的那点简单的自然科学知识使他们受益终生。你不需要当科学家，你不需要研究特别深的科学道理，你不必知道黑洞到底怎么回事，但是你知道一些简单的自然界的道理之后呢，对你搞学问搞社科搞人文，那都是有非常大的益处的。我就喜欢看电视里的《动物世界》这个栏目，我很喜欢看，你不要以为那是孩子看的，孩子看有孩子的乐趣，大人看有大人的收获。你看到动物界那些东西，你就会想到一些人类社会的问题，怎么处理人与人之间的关系。你看到那个食肉类的动物勇猛地追击食草类动物的时候，你会想到很多很多的问题。你比如说这个狼永远是要吃羊的，狼吃羊它是天经地义的，上帝就规定了，它就要吃羊，羊就要给它吃，因此我们人类经常骂这个狼，说这个狼不好，什么狠如豺狼等等，我觉得这都是没有道理的。狼虽然吃羊，但是狼从来不吃狼，这就是狼和我们人的区别。我们人有什么理由在狼的面前自高自大呢？在狼的面前，我们人是何其地猥琐虚伪不道德啊，我就经常想，自然界那些动物，它们之间互相吵架互相咒骂的时候会骂什么呢？一定会说，这个家伙卑鄙得象人一样。我觉得这是动物中对同类最低的一个评价，就是说“这家伙象人一样”。只有人才互相残杀、互相迫害，才不是为了生存而去害其他的动物。其它动物，狼，它要是不吃那个食草动物，它就没法活，所以上帝规定它要吃那个，那是它食物链上的一环，它吃完就完了，它不会弄回来在吃喝之外去玩耍它。

所以呢，钱钟书等人就能够从简单的动物学的角度出发，来看待人类社会的很多问题。他先引用亚里士多德的话，说，“人是唯一能笑的动物”。但能笑却并不意味着需要笑，就是说你有什么能力，并不意味着你一定要去发挥和实践这个能力。有一次我记得在一个高中，去一个学校讲座，那个高中的学生很有思想，很有反抗性，他们提出一个问题，说，“我们学校的领导和老师反对我们早恋”，说“我们已经到了有恋爱能力的年龄了，为什么不让我们恋爱？”我就说，人有了一个能力之后，是不是马上要实现这个能力？这是两回事。应该承认，你有这个能力了，但是还有一些同学没有。闻道有先后，术业有专攻。不是说你有了这个能力，马上就要把它转化成现实成果。所以钱钟书说能笑并不意味着需要笑，人“脸上能做出笑容，嗓子里能发出笑声”，这里，钱钟书洞若观

火地指出一个真理，“一般人并非因有幽默而笑，是会笑而借笑来掩饰他们的没有幽默”。我觉得当你读到这里的时候，你就不敢笑了，你马上就严肃起来了。你一下子就不敢笑了，你一下子就意识到，自己经常是没有幽默的时候，用笑来掩饰自己。比如说一大帮人在剧场里听相声、看小品的时候，有的人是没有听懂的，但周围的人都笑了，他也不得不跟着笑一下，表示自己跟你们有一样的欣赏水平。特别是你去听音乐会的话，你会看到很多人跟着别人一起鼓掌，其实他也根本就听不懂。别人欣赏的时候，他在那里使劲地喝可乐、吃面包就榨菜，一顿猛吃，一看别人鼓掌了，赶快跟着鼓两下掌，表示他懂了这个音乐。还有的人去看画展、看书法展的时候，看到别人评论，他也跟着评论：“嗯，这个写得好，这个写得多好啊！”我记得有个同学去看书法展，人家上面写着两个繁体字“奮鬥”，他说，“看，写得多好啊，‘奋门’！”

所以钱钟书说，“本来是幽默丰富的流露，慢慢地变成了幽默贫乏的遮盖”。钱钟书的幽默是从哪里来的？是从深刻的观察来的。他把人性观察到这么深的程度，说明他平时就看出来了，谁是真的幽默，谁是“幽默贫乏的遮盖”。我们平时不是非常熟悉那些干笑、陪笑、皮笑肉不笑吗？电视里经常会播出一些镜头，记者去采访各行各业的人士，我看很多人士就是“皮笑肉不笑”。“哎，老乡，你的茄子为什么长得特别好啊？”“党的政策好呗！”是吧？到处都是这样的报导。我觉得这样的记者是不负责任的，是给我们党的工作添麻烦。在这里，钱钟书先生写出了“笑”的辩证法。他充分使人体会到，幽默哪有那么容易呀？哪有那么多幽默？幽默是一种很高级的人性，不是随便笑一笑、逗一逗就叫“幽默”的。这一段的最后一句，钱钟书比较狠，他说，“于是你看见傻子的呆笑，瞎子的趁淘笑（就是说跟着人家乱笑）”最后，顺笔一带，“还有风行一时的幽默文学”。一下子把“幽默文学”和这几个并列在一起了。好像是东拉西扯，最终针对的还是“幽默文学”。好像金庸《书剑恩仇录》写的那个“百花错拳”，你看他好像东一拳西一拳的，每一拳针对的还是你的要害。如果我们用散文的说法，这叫“形散神不散”。表面上东一句西一句，始终都围着“幽默文学”这个要害来讲。你看他第一段把“幽默文学”与“卖笑”、与“马鸣”联系在一起，这第二段又与“呆笑”、“趁淘笑”联系在一起。就是这个主题，他不是老绷着它，而是虚虚地笼着它，好像手里拿着一根松松的绳子，用金圣叹的说法，叫做“草蛇灰线”，始终不断。但这是需要有很大功力的，你得有很多闲话可说，又能够把闲话及时地收回到主题上来。所以说，这是高手。你看金庸的小说里经常写武林高手在打斗的期间，“好整以暇”，比如说抽空写一个字什么的，就表示他的功夫非常高。他能够忙里偷闲。这是《说笑》这篇文章的第二段。

孔庆东 真正的幽默是我不幽默——钱钟书《说笑》对《说笑》的分段讲解（3）3，“转”：交代文眼

下面我们来看第三段。“笑是最流动、最迅速的表情，从眼睛里泛到口角边。东方朔《神异经•东荒经》载东王公投壶不中，‘天为之笑’，张华注谓天笑即是闪电，真是绝顶聪明的想象。据荷兰夫人（LadyHolland）的《追忆录》，薛德尼•斯密史（SidneySmith）也曾说：‘电光是天的诙谐（Wit）。’笑的确可以说是人面上的电光，眼睛忽然增添了明亮，唇吻间闪烁着牙齿的光芒。我们不能扣留住闪电来代替高悬普照的太阳和月亮，所以我们也不能把笑变为一个固定的、集体的表情。经提倡而产生的幽默，一定是矫揉造作的幽默。这种机械化的笑容，只像骷髅的露齿，算不得活人灵动的姿态。柏格森《笑论》（LeRire）说，一切可笑都起于灵活的事物变成呆板，生动的举止化作机械式（Lemécaniqueplaquesurlevivant）。所以，复出单调的言动，无不惹笑，像口吃，像口头习惯语，像小孩子的有意模仿大人。老头子常比少年人可笑，就因为老头子不如少年人灵变活动，只是一串僵化的习惯。幽默不能提倡，也是为此。一经提倡，自然流露的弄成模仿的，变化不居的弄成刻板的。这种幽默本身就是幽默的资料，这种笑本身就可笑。一个真有幽默的人别有会心、欣然独笑，冷然微笑，替沉闷的人生透一口气。也许要在几百年后、几万里外，才有另一个人和他隔着时间空间的河岸，莫逆于心，相视而笑。假如一大批人，嘻开了嘴，放宽了嗓子，约齐了时刻，成群结党大笑，那只能算下等游艺场里的滑稽大会串。国货提倡尚且增添了冒牌，何况幽默是不能大批出产的东西。所以，幽默提倡以后，并不产生幽默家，只添了无数弄笔墨的小花脸。挂了幽默的招牌，小花脸当然身价大增，脱离戏场而混进文场；反过来说，为小花脸冒牌以后，幽默品格降低，一大半文艺只能算是“游艺”。小花脸也使我们笑，不错！但是他跟真有幽默者绝然不同。真有幽默的人能笑，我们跟着他笑；假充幽默的小花脸可笑，我们对着他笑。小花脸使我们笑，并非因为他有幽默，正因为我们自己有幽默。”

我们看钱钟书写得多么好啊，简直是层层递进，使你感到几乎要跟不上他的思维。刚才我所念的这第三段是比较长的，全文的核心一段，也可以说是“起承转合”中的“转”，“转”就是要深入一层。我不知道你们在高考作文的复习中，老师给你们什么秘诀，我也当过中学老师，我跟学生说，高考作文的第三段最为重要，第三段一定要写得深刻，因为“起承转”么，第三段是“转”，第三段是要把你全部的智慧才华发挥出来的地方。第三段还写不好，那文章没戏了。第三段一般要能写得别有洞天、出人意料为上。我们首先会佩服作者的旁征博引。你看，他随手就引来一些和他的论题有关的材料，说明“笑”是不可人为的。而林语堂等人，他们以为提倡幽默就可以使中国人变得聪明智慧。到底中国人是不是

笨，这首先就是个问题。是不是中国人就真不如外国人？笨？或者中国人就没有幽默，只有外国人才幽默？我们先假定他说的这个有点道理，那么是不是提倡幽默就可以使中国人变得聪明智慧了？钱钟书一针见血地指出，“经提倡产生的幽默，一定是矫揉造作的幽默”。我觉得这话可以说是全文的文眼。因为真正的“笑”，是像闪电一样，是流动的、是迅速的、是个人的，一下子就过去了；而提倡的“笑”，是僵化的、是刻板的、是群体的。我们可以号召大家一起唱歌，我们可以号召大家一起做某个工作，但是我们很难号召大家一起产生某种感情，这是不能号召的。同学们想象一下，“大家现在仇恨起来”，这是不可能的；“请大家互相爱起来”，这是不可能的。感情是没有办法提倡的，你只能指挥一个动作，感情没有办法提倡。有一个美国教授，到中国来演讲，他讲了一个很幽默的小故事，然后让翻译给他翻译，这个翻译简单地说了几句，然后全场的听众哈哈哈哈地大笑。然后这个美国教授特别高兴，对翻译说，“你这翻译的水平真高啊！你怎么翻译我的话他们就笑了呢？”这个翻译说，“很简单啊，我刚才就说，‘这位先生讲了一个很可笑的笑话，请大家笑一笑’，于是大家就哈哈大笑。”

笑其实是不能提倡的。钱钟书这样层层深入地解剖，他写出，真正的笑是一种非常高雅的境界。也许几百年后、几万里外，才会有人理解。这就像佛经上所说的迦叶的“拈花一笑”。再推理下去，提倡起来的“幽默”是什么呢？提倡起来的“幽默”就变成滑稽的小花脸表演。小花脸与幽默有什么不同呢？如果你有疑问的话，钱钟书一个字就道破了它们的区别：“真有幽默的人能笑，我们跟着他笑；假充幽默的小花脸可笑，我们对着他笑”。一个“对”、一个“跟”，两个普普通通的词在钱钟书笔下就点铁成金了。最后钱钟书有力地说，“小花脸使我们笑，并非因为他有幽默，正因为我们自己有幽默”。通过小花脸的反面对比，使读者对“幽默”的理解又深化一层。我们对于“幽默文学”的理解也深化了一层，使得那些自以为是幽默大师的人看上去成了戏台上的小丑。你看有谁封自己为“幽默大师”吗？这是很难封的。

现在电视里经常有很多无聊的相声、小品，还有港台式的闹剧，其中的确有一些真有幽默才华的人。甚至达到艺术大师级的人，可能也有。但是很多的人，或者越来越多的人，在那里自以为“幽默”，而观众常常被他们搞得很难受。有时候我们笑了，不是因为他们演得好，而是因为他们演得很拙劣，我们发出了嘲笑。现在从港台、新加坡南洋等地传来一个词，叫做“搞笑”。现在经常用“搞笑”这个词来代替幽默、滑稽。什么叫“搞笑”？你想啊，就是说本来没有笑，去搞出一个笑来，去搞一搞，搞个笑。“搞”这个字的功能真是厉害，我上大学的时候，我们宿舍有一个南方同学，什么都是“搞”。比如我们一起去吃饭，就是“搞个饭来吃吃”；我们去看书，他说“搞本书来看看”；然后他晚上睡觉了，我说，“你搞个觉来睡睡”，他说，“这不行”。什么都可以搞，那么“笑”也

是可以搞的吗？搞出来的笑一定就不好笑。现在很多人以为自己很幽默，不知道他们的“幽默”是以什么做标准。在大家还没有入学的时候，你们也许听说过，北京大学曾经请著名影星周星驰来讲座。据说当时盛况空前，人山人海。大家把周星驰当作“幽默大师”。还有一次，北大某社团请中央电视台著名主持王小丫同志前来讲座，也是盛况空前。很多北大同学认为，哎呀，王小丫真了不起呀，学问多渊博呀，你看人什么问题都会！我在这里没有贬低王小丫和周星驰的意思，我认为他们在各自的工作岗位上都做得很好，不愧是劳动模范。我对他们没有任何的不尊重。我只是想说，假如北京大学的学生认为王小丫是学识渊博的人、认为周星驰是幽默大师，那，这就是北京大学的耻辱，也就是中华民族的耻辱。也就是说，我们中华民族的幽默水平已经到了这个程度。所以我们今天看看六十多年前的人写的这个“搞笑”，写的这个“幽默文学”这样的文章，仍然可以促使我们深省，仍然可以发人深省。我们今天社会上有多少笑是真正从心灵中流露出来的呢？有多少是制造出来的？你可以心里有一个谱。

孔庆东 真正的幽默是我不幽默——钱钟书《说笑》对《说笑》的分段讲解（4）4，“合”：挥洒自如

下面我们看第四段。钱钟书《说笑》的第四段说：“所以，幽默至多是一种脾气，决不能标为主张，更不能当作职业。”我开头说，有人命令我写这个“幽默文学”，几乎要把这个当成我的职业，真是使人痛苦。“我们不要忘掉幽默（Humour）的拉丁文原意是液体；换句话说，好像贾宝玉心目中的女性，幽默是水做的。把幽默当为一贯的主义或一生的衣食饭碗，那便是液体凝为固体，生物制成标本。就是真有幽默的人，若要卖笑为生，作品便不甚看得，例如马克•吐温（MarkTwain）。”我们这里可以看到钱钟书先生对马克•吐温的评价，一句话就可以看出他对马克•吐温评价并不高。我也在一些讲座场合回答过我与马克•吐温的关系，当我表示我也不太看重马克•吐温的时候，很多人表示“你算什么呀？你敢看不起美国人？”令我无话可说。

“自十八世纪末叶以来，德国人好讲幽默，然而愈讲愈不相干，就因为德国人是做香肠的民族，错认幽默也像肉末似的，可以包扎得停停当当，作为现成的精神食料。”每个民族的人可能都给世界上其他国家的人留下某些特性、某些主要的精神气质。比如一般我们都认为德国人是最严肃的人，英国人是幽默的，说什么法国人是浪漫的，什么俄国人是懒惰的之类，只有中国人是深不可测的。只有中国人不知道中国人一天到

晚在想什么。比如有人说在路上丢了一块钱，掉了一块钱的硬币，这美国人马上就会去打电话，“报告警察，我丢了一块钱，马上来给我找，我是纳税人，必须为我服务”，这是美国人的态度；要是英国人呢，耸耸肩膀就走了，“这算什么？没什么”；如果是德国人呢，就会把他丢钱的这个范围，纵横各划上100道，划成一万多个小方格，拿着放大镜，挨个去一个格一个格地找，以非常严肃认真的科学态度，一定要找到这一块钱，而且往往能够找到；如果是日本人呢，假装表面上没事，回到家里拼命地自我忏悔，自我谴责；如果是中国人会怎么办呢？中国人会说，“算了吧，谁捡到就当他是买棺材去吧”，这是中国人的态度。而这里钱钟书对德国人的评价那显然是认为德国人是没有幽默的，认为德国人是比较偏重于严肃的。而我们在大量的西方文学作品特别是影视作品中，都看到德国人往往被塑造成没有情趣的。但是我也看到德国有很好的幽默文学，包括有很好的漫画。德国有一个布劳恩的《父与子》，不知你们看过没有，非常好的漫画。其实德国人的情趣是特别高傲的，英法他们的幽默是比较世俗的幽默。钱钟书接着说，“幽默减少人生的严重性，决不把自己看得严重。”要注意这一点，幽默的人首先要能够反躬自省。“真正的幽默是能反躬自笑的，它不但对于人生是幽默的看法，它对于幽默本身也是幽默的看法。”任何一种命题，要上升到对自己的一个反躬的评价上来，你才能够最后完成。“提倡幽默作为一个口号，一种标准，正是缺乏幽默的举动；这不是幽默，这是一本正经的宣传幽默，板了面孔的劝笑。我们又联想到马鸣萧萧了！听来声音倒是笑，只是马脸全无笑容，还是拉得长长的，像追悼会上后死的朋友，又像讲学台上的先进的大师。”

这个第四段就是文章中“起承转合”的“合”，是做结论的部分。但是钱钟书做结论也依然是，我们看，旁逸斜出，挥洒自如。他首先指出，幽默不能成为主张和职业。幽默成为主张和职业，就坏了。其实不光是幽默，很多事情都不能成为主张和职业，一旦成为主张和职业，就严重地损害了这个事情本身。在座的大多数，我想，是抱着对文学的某种希望、梦想，来到北京大学中文系的。我也是这样，当年我的很多同学、朋友都是这样。大家本来是因为爱好文学而考入中文系的，没有想到，中文系误我终身啊。因为一旦你把它当成职业之后，马上就减少了很多乐趣。首先是减少乐趣了，你跟别人就不一样了。别人看小说、别人看电影，是非常轻松的欣赏，你不一样，你看小说、你看电影的时候，总是心怀鬼胎，老想啊这是主题、这是结构、这是倒叙，你老想着这些东西，你跟别人就不一样了。你首先是一个职业变态者，就是说，任何东西变成职业之后，都有损害。啊，那怎么办？没办法，你已经上了贼船了，你已经被我们骗到中文系这条船上来了。是吧，你现在就只有意识到这一点，首先清醒地意识到这一点，然后想办法减少职业化的危害。我们还有很多人，在中文系很长时间，当了教授、当了学者，可能学问做得不错，但他慢慢地就把这个东西当成一个职业了，他已经缺少了那

颗文学的心。他的脑子里已经没有梦想了，他看到任何文学作品，没有喜怒哀乐了，他看到的都是那个庖丁解牛之后的部件，看到的都是骨头，看到的都是筋，啊，这是结构、这是反讽、这是什么什么东西。他看文学作品跟做数学题是一样的，最后呢，就容易泯灭天良。这一点不是夸张。在我们文学研究界，有大量的没有天良的人，而他并不是生来这样的，其中有一部分原因就是职业化所导致的。我觉得一个人从事任何职业，都要小心自己这个职业本身给自己带来的危害，就像发明原子弹的那些科学家一样，我们不要等原子弹爆炸了之后，我们再去忏悔，其实人文科学界照样有一颗一颗的“原子弹”，害起人来也是绵绵无穷的。幽默不能成为主张和职业这一点，我觉得钱钟书指出得非常及时。如果说鲁迅那样的批判呢，可能对方不容易接受，就讲“啊，你就把问题上纲上线提得特别高”，但钱钟书完全是从哲理的、从美学的角度来谈这个问题，我觉得他这样的讲法更能被人所理解、被人所接受。因为你成了职业之后，就变成了与幽默的本质相矛盾的。

我最近在网上看一篇围棋大师吴清源谈围棋的感受。围棋也是这样，围棋本来是一种艺术，一种高级的智慧，但是它变成了一种比赛，比赛后面有奖金，有广告，很多人是为了得冠军而比赛，那么这种职业化就减少了下棋本身的乐趣。有的时候就为了比赛赢，就不择手段。比如说一个年轻的棋手和一个老年棋手比赛，那首先是要把他的身体拖垮，拖垮他的身体，“乱拳打死老师傅”，是吧？这其实从比赛角度讲是合理的，教练甚至可能会故意这样安排他，但是，它是不符合围棋美学的。你想很多像大竹英雄那样的棋手，看到对手把棋下得很乱、很糟糕，他就不跟你好好下了，他就输了你算了，你不就是要赢么？那就让你赢算了。好的围棋像好的文学作品一样，应该留下来是一盘佳作，是能够传世的。而近些年来，比赛虽然非常多，你看有几盘棋可以真正传下去呢？这都可以让我们思考这个职业化的问题。

钱钟书说，“真正的幽默是能反躬自笑的，它不但对于人生是幽默的看法，它对于幽默本身也是幽默的看法。”可以说这是钱钟书自己的幽默观。就是说真正幽默的人，你应该能够对自己幽默，你不是老随便开别人的玩笑，你应该把自己也看得不是那么重吧。你自己是个什么样，需要历史来评价，需要别人来评价。别人一时评价不好，你不要着急，孔子说，“不患人之不己知，患不知人”，你不要担心别人不了解你，老向别人解释你，你怎么样怎么怎么样，别人爱怎么想你怎么想你，关键的是你要了解别人。最重要的问题是了解外部世界。对你自己的评价无所谓。你解释也解释不过来，你老到处解释你是一个好人，那没有用的。你解释多了反而让人觉得你居心可疑。不必解释，你甚至可以经常说，“我是一个坏人”，经常说自己是坏人，大家就会觉得这坏人还有点优点，不错。

孔庆东 真正的幽默是我不幽默——钱钟书《说笑》对《说笑》的分段讲解（5）5，“补充”：首尾暗合

我们下面来看最后一小段，第五段：“大凡假充一桩事物，总有两个动机。或出于尊敬，例如俗物尊敬艺术，就收集骨董，附庸风雅。或出于利用，例如坏蛋有所企图，就利用宗教道德，假充正人君子。幽默被假借，想来不出这两个缘故。然而假货毕竟充不得真。西洋成语称笑声清扬者为‘银笑’，假幽默像搀了铅的伪币，发出重浊呆木的声音，只能算铅笑。不过，‘银笑’也许是卖笑得利，笑中有银之意，好比说‘书中有黄金屋’；姑备一说，供给辞典学者的参考。”

这第五段是“起承转合”之外的一个补充，本来上面四段已经把问题说完了，上面四段本身也可以构成一篇完整的文章了，但是作者意犹未尽，他先指出假充幽默的两个动机，“或出于尊敬”、“或出于利用”，什么事情只要是好的、具有好的价值的东西，总难免被人利用。任何好的东西都会被人利用。钱钟书说，俗物收集骨董、附庸风雅，这有的是。鲁迅也曾经指出，他说那个有钱人，买来青铜器，然后擦得锃光瓦亮，摆在客厅里，给人家来看，擦得特别亮的青铜器，告诉人家，这是司母戊大方鼎，让人看。利用好的东西是一切社会、一切时代的共同特点。就像现在好的名牌产品，很快就会出来假冒的。不管法律多么严密、不管怎么打假，这是滚滚洪流，一定要被假冒，而且最后好的要被假的打败。这是经济学上的有名的劣币驱逐良币的规律。在我们现在这个世界，这样的规律制约下，好的东西大多数情况下要被坏的东西所驱逐。比如说，你去买桔子，两个人的桔子一样，其中有一个说他的桔子是从新加坡来的，说“他的桔子卖2块钱1斤，我这是新加坡来的，所以我卖8块钱1斤”，而你觉得这两个桔子差不多呀，你一定不会买这个8块钱的桔子，你绝对会去买那个2块钱的桔子，而事实上，他可能真是新加坡来的，所以在竞争之下，他没有办法继续做生意，最后他只好放弃卖精品，只好也去卖那个2块钱的桔子，所以那个好的东西就会被淘汰掉。在商场上是这样，在学术界、在文化界、在艺术界，经常都是这样。所以，钱钟书这里说“假货毕竟充不得真”，这是不一定的。他说“假货毕竟充不得真”，可能是说在相当长的历史阶段中，真理必然会胜利的这么一个愿望，但是我们经常会看到，在一个短时段里，在一个被限定了的时空里面，不一定是善良获得胜利，不一定是真理获得胜利，而经常是假、丑、恶获得胜利，这就是人生活着的意义。如果人生活着都是一片美好，老是好东西胜利，那活着有什么劲呐？那不必奋斗了，反正好的都会胜利。正因为好的东西不一定要胜利，经常是坏的东西胜利，我们活着要跟它们斗争，活的时候要反抗，这才是我们活着的意义。接下

去，钱钟书又发挥“银笑”的词义，钱钟书是要把他的学问发挥到每一个角落里去，不肯放过任何一个联想。他暗指“幽默”的人实际上像卖艺的小丑一样，说笑卖钱，那么，又回到文章的第一段，“卖笑变成了文人的职业”，最后用“银笑”来扣它，这是一种暗合，好像对联一样，上联前面出了，在下面给它对上。

孔庆东 真正的幽默是我不幽默——钱钟书《说笑》“幽默”的风格与启悟（1）所以说，钱钟书这里表现出，真正的幽默是一种高级的智慧和高尚的人生态度的自然流露。真正的幽默不是制造出来的，它是一种高级的智慧和高尚的人生态度的自然流露。如果人为地去制造，就容易变成无聊的滑稽表演。

1，文章的三个特点

上面我们把这五段文字读了一遍，也赏析了一遍，通观全文，可以说，这是一篇非常精彩的议论散文。文章的主题是批评“幽默文学”，这条主线是贯穿始终的。如果说鲁迅是从社会效果上批判了“幽默文学”呢，“不合时宜”，鲁迅是讲它“不合时宜”，鲁迅并没有说幽默这东西不好，就是说在中国这种情况下，你在那儿领着人大笑，这是不合适的，那边日本要侵略我们，这边人民受苦受难，那边还有包身工，跟现在有的民谣一样，“站在天安门上往东西南北一看，什么南边贪官一大串，北边下岗工人一大片”，都是一样的。就是在这样的时代中，提倡幽默是否合适？钱钟书，他所采用的角度和鲁迅先生是不一样的。钱钟书先生是从美学理论上、从艺术的本质上、从“幽默”这个词的本意上更加致命地给了“幽默文学”以打击。当然，这个打击是纸面上的打击。林语堂他们这些人提倡幽默文学，应该说动机还是好的。我觉得起码他们的动机是为了中国好，动机是善意的，所以我们看鲁迅和钱钟书在批评的时候，都把握了一定的分寸。现在有很多批评性的文字，其中有很多暴力性的语言，夹杂很多道德侮辱、人身攻击，这是当前文风不好的一种表现。现在有很多人，批评文革也好、批评什么也好，他本身就带着文革的文风，对对方、对对方的文风、文理都没有好好地研究、理解，就凭着闭门瞎想，给对方乱扣帽子，特别是在网络上，这种情况可以说是铺天盖地的。我觉得对年轻的人，特别是不是专门写文章的人影响是很恶劣的。我们是中文系的同学，希望不要沾染这种文风。写文章其实就是有助于自己身心修炼，文章写不好，这个人心也不好。文章写得好的人，不见得他的人格就好；但是文风不好的人，人格一定是不好的。这可以看得出来，在网络上，在文章里就可以对别人大泼污水、无原则地戴帽子的人，那他这种人一旦有了权力，那是不可想象的。

我们总结一下钱钟书先生这篇《说笑》，总结一下它的几个主要特点。第一个是推理严密，论证透辟。这是它的第一个特点。它这五段文字可以说是环环相扣，一气呵成，读起来很洒脱。但是你经过分析就会发现洒脱中有法度，细微处见工夫。它既有现实的针对性，又有哲理深度和普遍意义。他写这篇文章的时候，针对的就是三十年代林语堂啊、周作人啊他们提倡这个“幽默文学”，可是我们今天过了60多年读起来，仍然有现实针对性。这说明它可以超越时空。好的文章是应该超越时空的，我们为什么说鲁迅是伟大的呢？就因为我们今天再一次遭遇鲁迅时代。我在80年代的时候曾经发现鲁迅的文章对我们没多大用处了，鲁迅说的什么洋奴啊、什么西崽啊，我们都没有啊，但是到了90年代以后，我发现我又一次置身于鲁迅时代。今天这时代、这社会上的种种现象和鲁迅先生笔下所写的是那样的酷似，所以今天，我们格外需要重读鲁迅，重读中国现代文学。那么钱钟书这个文章呢，表现出一个学者力透纸背的严谨和那种高瞻远瞩的大家气魄。以前还没有人把钱钟书这篇散文加以特别重视。我觉得这是非常好的一篇文章。

第二个特点，钱钟书的这篇《说笑》材料丰富，左右逢源。我们看，他这文章的一个最大特点，或者是让人佩服之处、让我也佩服之处，是能够打通古今中外，信手拈来，纵横潇洒。他既扯得远，又收得拢。这篇文章一共引用中国古人的话3次，西方古人的话4次。啊，不到2000字的文章，引用中西人士的有关论述7次，从而把“笑”和“幽默”这两个词的词义挖掘得淋漓尽致，使读者享受到畅游于知识海洋的乐趣。你读钱钟书的文章会长知识的，读他的小说你都会长知识的。当你读一个人的文章，你从他文章中长了知识之后，我觉得作为一个有良心的人，应该感谢作者。我总觉得我从谁那儿长了一点知识，我从谁那儿知道了一点东西，我应该感谢他。我觉得我们很多人都需要感谢钱钟书的。要做到这一点，除了要有渊博的知识积累外，更需要有灵活驾驭材料、打通知识壁垒的良好悟性。我们学术界也有很多大的学者，学富五车，如果有一个特别高水平的记者来问他，设计好问题，能从他肚子里掏出很多东西来，但是他自己写文章呢，他未必就能够写出什么来。有很多人就是一个活的“藏书架”，就是一个“立地书橱”，他这个肚子里书很多，有10万本书可能都读进去了，但是呢，拿不出来。这也是我们教育上的一个问题。你光有，就好像一个电脑一样，电脑光有大容量，你说我这电脑是10000G的，你10000G能装那么多，里面都装满了，但是你这个操作系统很笨拙，这操作系统不灵，286的操作系统，那你装那么多东西有什么用啊？人就像电脑一样，一方面要大容量，装好多好多东西；另一方面你能够灵活地调动，“啪”一点，你这东西就能够出来，说要什么就要什么，这才是一个一流的人才。我们说钱钟书就是这样的人才，我们现在把他叫做通才型的大学者。现在北大还有我们中文系，不也是实行这样的战略么？我们应该培养通才型的人，不能把人培养成只会干一两种工作的当代打工仔。当然，我们现在社会需要千千万万的

打工仔，但我觉得北京大学不能这样，这并不是说要培养我们的精英意识，我们一方面要紧紧地立足于我们脚下这片土地，关心下层人民、关心下层社会，但另一方面你自己要把自己培养成为一个精英。你要对得起把你送入这个校门的那股力量，是很多很多力量把你送进这个校园里来的，你要对得起这股力量，啊，你不能满足于自己将来就是挣一碗饭吃。一个北京大学的人还愁没有饭吃吗？你如果从大一就开始考虑吃饭的问题，是可耻的。你应该现在考虑的是“安得广厦千万间”的问题，这才是一个有出息的北大人。所以我们从现在开始，尽量把自己培养成通才，实在当不了通才的时候，再去随便混碗饭吃，容易得很，哪儿不能活人哪？这是钱钟书给我们的第二点启发。

第三点是，文笔幽默，才华横溢。这是这篇文章的第三个特点。我们看钱钟书这篇文章谈论的是一个非常严肃的话题，是吧，处处是严肃的话题，但是又处处引人发笑，而且这个“笑”是我们心悦诚服地跟着作者笑，而不是对着他笑。我觉得我也挺有学问的，但我还是要佩服他，我读了他这个文章之后，我就是佩服他。他这文章里到处闪烁着机智的火花和快乐的光芒。钱钟书用自己这篇玲珑锦绣的美文本身就说明了什么是真正的幽默。他反对“幽默文学”，但他自己这篇文章就是幽默文章，这篇文章本身就立起一个什么叫“幽默”的样板。就是说，你们提倡的那个东西不行，我没有提倡“幽默文学”，但我这个才“幽默”呢，这才叫真正的幽默。真正的幽默是“我不幽默”。所以他做了这么一个幽默文学的样板，就令人信服地表明了，作者并不是反对幽默，而是反对故意提倡的幽默。你反对的东西，如果你自己不能做到，那么你这个反对，就失去了一半以上的力量，人家会说，你就是因为做不到才反对的。有的人说，我反对京剧、我最讨厌京剧，那么我首先问你，你会不会唱京剧？你不会唱，你不会唱你有什么资格反对京剧。你必须会，甚至精通，你反对起来才有权威性，才有说服力。当然，这是比较高的要求。有的人，从来没有读过武侠小说，他就反对武侠小说，他说武侠小说是青少年的“鸦片”。自己都没有读过武侠小说，你凭什么说这是鸦片呢？你反对什么东西，自己首先要做到。是吧？比如说，我这几年对我们国家现行的高考制度，我有很多批判。于是就有人批评我，说，孔庆东对现在的高考制度充满仇恨，我们可以想象，孔庆东一定是高考成绩很差。我说，我说出我的高考成绩吓死你，我是我们这个高考体制的最大的受益者，但是我不能因为我自己是受益者，我就不指出它的缺点。我们应该看到还有那么多没受益的人。它还有缺点，我们就应该指出缺点来。我反对它不是因为我做得不好，恰恰是因为我做得好，我才更有资格来反对它。幽默问题也是这样，一个没有幽默的人、一个没有幽默才能的人，你反对人家幽默，你这是没有说服力的；你如果反对我幽默，你必须比我更幽默，那你才有反对我的资格，我才会听你一言半语的。

所以说，钱钟书这里表现出，真正的幽默是一种高级的智慧和高尚

的人生态度的自然流露。真正的幽默不是制造出来的，它是一种高级的智慧和高尚的人生态度的自然流露。如果人为地去制造，就容易变成无聊的滑稽表演。从这里，我们可以感受到，钱钟书不仅是一位大学者，还是一位入情入理的文学大师，更是一位特别热爱生活、特别善于生活、活得非常有情调、有乐趣的、有滋有味、有血有肉的人。我觉得这才是钱钟书的魅力所在。一个人，只是特别有学问，我觉得这不能构成魅力。一个人有学问，学问是什么东西啊？不就是老学这个学那个吗？学了很多本事，别人会做桌子，你除了会做桌子还会做沙发立柜什么的，我觉得这个学者就跟木匠铁匠没什么区别，就是你的一种职业。如果你不能贯通它，最后不能落实到对生活的态度上，啊，那就是说“层次不够”，李老师说得“还不够圆满”，只能这么来评价。

孔庆东 真正的幽默是我不幽默——钱钟书《说笑》“幽默”的风格与启悟（2）2，怎样写好文章

总之，《说笑》这篇文章能够使我们对三十年代的“幽默文学”现象有更全面、更深入的了解，对“幽默”和“笑”的意义有一种焕然一新的体悟，对钱钟书的创作风格有很鲜活的感受。也就是说，虽然文章不长，我们可以得到这么多的启悟。而且对我们自己的写作也有多方面的启发。我曾经跟一些老师谈过，就是我们北大中文系，我们当然有很多优点，我们每个学科都是国家重点学科，都是全国一流的，但是我们有没有自己的弱项？有没有自己的这个“气门”？怎么来评价？我想，我们这个北大中文系，比如说我们没有写作课，我们很多年都没有写作课，还有我们旗帜鲜明地不支持学生当作家，我觉得这是不是值得讨论和值得反省的问题？我们学生的写作，往往自己要在黑暗中摸索很长时间、摸索到大三，才把文章写得像个样子，而我们在大一的时候、大二的时候，我们所写的文章经常不如理科生。应该要承认，是吧，我们的高考成绩不如理科生，就包括语文成绩，啊，因为90年代以来，中文系的生源已经不是最优秀的了。我上个学期给数学学院的学生上课，那是我们中国最聪明的学生，那都是国际上拿了奥林匹克金牌回来的，是吧？我说，大一的学生比大一的学生，我们中文系的比不了你们。我讲课最后剩15分钟，我说每个人写一首小诗交上来，哗哗哗写完了交上来，我说绝对比中文系的写得好，中文系到大三才能写出这个水平来，那是因为学了好几年了。我想，我们应该除了学习这些什么理论啊、什么框架啊，学习这些东西之外，要有意识地加强自己写作技能的训练。上了大学了，没人管你了，没人督促你了，干什么都行了，你的以后就靠你自己来塑造了。有人说老师是塑造灵魂的工程师，这是不对的，自己才是塑造自己灵魂的工程师。你自己将来成为什么，是由你自己来塑造。比

如说，你是一个中文系的学生，四年以后文章写得都不通，这样的人，大有人在的。我有一个同学现在在一个出版社，经常跟人家签合同，合同写得都是文理不通的，经常写什么“如果双方发生什么纠纷，不得互相埋怨”，就这种土话都往上写。我说这简直是给哥们丢脸嘛。

所以说，我觉得钱钟书的文章对我们写作也是有很大启发的。不过，应该实事求是地说，文章写到钱钟书这个水平也是很不容易的，你看上去他是行云流水、轻松愉快，就跟你看台上的京剧演员表演一样，你看他演得轻松，那这“台上一分钟，台下十年功”啊。要达到这一步，钱钟书读了多少书啊。那么现在呢，有很多人都在写杂文，喜欢写杂文，我们现在这个时代呢比以前进步了，应该说气氛、环境都比以前宽松了，民主、自由的程度都比以前扩大了，这是应该承认的，所以很多人都觉得杂文好写，啊，这是一种误解。很多人以为，我写不了小说、写不了诗歌、写不了戏剧，我就去写杂文吧，啊，杂文不就是骂人嘛，骂人还不会嘛？所以这是造成当下杂文写作低水平的一个重要原因。其实，在我看来，杂文是最难写的，因为写杂文需要一个全方面的积累。鲁迅为什么杂文写得好啊？是因为他什么都写得好，是因为他学问就做得好。鲁迅出道的时候都快40了，积累了多少年哪？是不是啊？就好像在华山绝顶练了几十年的功夫，然后突然下山来了，所以才武林中纵横无敌呀。所以他写杂文就像那个“飞花摘叶，皆可伤人”一样，那首先是因为他有成套的武功啊。鲁迅所写的这个《中国小说史略》，现在没有人能够超越呀；鲁迅写的这个小说，没有人能够超越呀。是因为你别的都写得好，你积累得特别多，你才能轻轻一挥洒就点到要害上了，这样的人才能写出好的杂文来。而不要一开始动不动就写杂文，这样就会把自己这个文笔写坏了，也容易把人修炼坏了。这是给大家一个劝诫。

当然，除了读书之外，还有更重要的是对人生、对世界万物的思索和探寻。一个人不管有多少学问，你没有一个丰富广阔的内心世界，你是写不出优美的文章来的。我们当老师的经常说，要给学生一杯水，你自己要有一桶水，但是你要想，要达到钱钟书这水平，那得多少水呀。那得滚滚长江的一江水吧。我之所以在今天选择跟大家一块儿欣赏钱钟书《说笑》这个文章呢，我开头已经讲了，就是想联系我们当前这个环境，谈一谈如何理解“幽默”这个问题。

姜涛 冲击诗歌的“极限”——海子与80年代诗歌“海子神话”及其背景（1）姜涛，1970年生于天津，1989年考入清华大学攻读生物医学工程及仪器专业，后弃工从文，转读中文系研究生，1999年考入北京大学攻读现代文学博士学位，毕业后留校任教。

拓展阅读：

《海子的诗》，西川编选，人民文学出版社2001《海子诗全集》，上海三联出版社《探索诗集》，上海文艺出版社1986海子以及海子的诗歌，很多同学都会有一定了解，甚至还可能相当熟悉。在当代诗歌的群落中，海子大概是被阅读得最多、影响最大的诗人中的一个，选择这个话题来讲，大家会很容易进入。但是，这个话题也不好讲，原因很简单，海子被谈论得太多了，很难再讲出什么新意，所以想来想去，我最后设计了这样一个标题："海子与80年代诗歌"，即：不只是讲海子，而是将他放在80年代诗歌的背景中去谈论，这或许与其他的思路有所不同，在介绍海子及其诗歌的同时，也可以为大家理解当代诗歌内在要求、抱负，提供一个特殊的角度。

海子的诗歌或"海子的神话"，对当代诗歌产生了深远的影响，尤其是对喜爱诗歌的文学青年，更是具有强大的感召力。在我个人看来，这一影响最重要的价值，还是体现在价值、伦理层面，在一个全面世俗化的世界里，海子的诗歌生涯证明了对诗歌、对想像力的追求，还可以成为一个人的"使命"甚至"命运"。

1，海子与海子的死

依照这门课的惯例，首先要介绍一下诗人的基本情况：海子，本名查海生，与20世纪两位文学大师穆旦（查良铮）、金庸（查良镛）同姓，他于1979年考入北京大学法律系，当时年仅15岁，在大学期间，开始诗歌写作，曾与他的好友骆一禾、西川合称为北大诗歌的"三剑客"。其中，骆一禾不仅是海子最好的朋友，也是他的诗歌最重要的阐释者，在诗歌写作及批评方面都有卓异的建树。不幸的是，在海子去世后几个月，他也因脑病而亡故，这也是当代诗歌的一大遗憾。西川的名字，大家一定也很熟悉，作为当代诗坛的一员"压阵大将"，他的诗歌不仅被广泛传播，而且还有随笔、游记等著述，甚至"写而优则演"，前不久还在新锐导演贾樟柯的电影《站台》中，出演了一个重要角色。有兴趣的同学，可以看一看这部电影，欣赏一下西川的风采。1983年，海子从北大毕业，分配到中国政法大学任教，孤独一人住在昌平县城，由此开始了一种高强度、或者说是"冲击生命极限"的诗歌生涯。1984年以后的5年间，他先后写下了近300首高质量的抒情诗歌和一系列诗剧和长诗。这些作品经友人整理，被命名为《太阳》七部书。大家可以想一想，"书"是一个特殊的名字，我们只用它来命名那些对人类经验构成总结性的"大作"，比如《新旧约全书》、《亡灵书》等，用"书"来命名海子的诗歌，在某种意义上，也暗示出海子对诗歌的特殊理解和期待，这一点下面我们还要重点讨论。1989年3月，海子选择在山海关附近的一处山坡上，卧轨自杀，年仅25岁。

海子的死，引发了诗歌界、以及社会上的持续反响，正如他骆一禾所称：海子的死不是一个事件，而是一种悲剧，一种精神氛围。自古以来，诗人、文人自杀，就似乎一定要包含特殊含义，必须从精神的、文化的层面给出更高的解释，海子的死，经过友人和评论家不断解说，也不断被象征化，甚至“成为我们这个时代的神话之一”。这一神话包含许多部分，比如贫穷、孤独、不被理解的诗人形象，为诗歌“殉道”的圣徒精神，对世俗化、物化世界的抗议，对超越性、终极性境界的冲击，以及英雄主义、浪漫主义理想的终结等等。更有甚者，有论者还认为海子选择“山海关”这个地方自杀，是有特殊意义的，因为这是一个“巨大的种族之门”，诗人是用自己的生命来扣击它，从而向历史的权威挑战。另一种思路，是不断将海子的写作哲学化，从中演绎出当代最时兴的哲学理论，但给人的感觉，似乎是很多谈论海子的人，其实更关心他们自己，他们不过在借“海子”表达自己的想法。针对种种“过度阐释”，西川在一篇文章中，曾提供了一些更为具体的解释，譬如，他谈到海子曾因练气功而产生幻听等现象，还在给一封遗书中说到某人要谋害他，要家人为他报仇，而在诸多因素之中，情感生活的挫折，可能是他选择死亡的主要导火索。谈论这些问题，并不是要消解所谓“海子神话”的光环，而是要提醒我们自己，每个人都要独自面对具体的生活、具体的困境，即使是海子这样一个“不食人间烟火”的诗人。

据说，在海子死后的几年之内，先后有不少于14位当代诗人离开了人世，这里面包括另一位北大诗人戈麦和更为有名的顾城。在上个世纪末，“诗人之死”已成为一个重要的文化现象，引起了一些学者的关注，有兴趣的同学还可以继续这方面的探讨，这里我们就不再细说了。无论怎样，海子的诗歌或“海子的神话”，对当代诗歌产生了深远的影响，尤其是对喜爱诗歌的文学青年，更是具有强大的感召力。在我个人看来，这一影响最重要的价值，还是体现在价值、伦理层面，在一个全面世俗化的世界里，海子的诗歌生涯证明了对诗歌、对想象力的追求，还可以成为一个人的“使命”甚至“命运”。这类似于某种诗歌的“职业伦理”教育，让许多刚刚接触诗歌的青年，确立了自己对诗歌的信念。当然，影响也有不好的一面，对海子的热情崇拜，也使得大量模仿者产生。比如，“麦子”是海子诗歌的一个关键意象，竞相书写“麦子”也一度成为诗歌的风尚，有人就戏称当时中国诗坛上“麦子大丰收”。在这里，我不妨也讲讲个人的一些经验。在大学时代，我也曾是一个海子诗歌狂热的追随者，从阅读到朗诵、从抄写到模仿，一应俱全。有一年春天，一些喜爱诗歌的朋友结伴去植物园。那时的文学青年难免“矫情”，记得出门时一个喝醉的朋友，竟然在门口席地而坐，对着迎面而来的游客高声朗诵海子的《面朝大海，春暖花开》。这一大胆、怪诞的行为，引来了游客的惊异与不解，有人鼓掌以示接受祝福，也有好心人误会了朋友的本意，竟在他身边投下了零钱。

姜涛 冲击诗歌的“极限”——海子与80年代诗歌“海子神话”及其背景（2）2，80年代诗歌的背景

当代诗歌，更准确的说，是当代先锋诗歌是以朦胧诗（70年代末80年代初）为起点的。在朦胧诗之后，当代诗坛一直处于剧烈分化与组合之中，以80年代尤为显著。更新的一代诗人要超越朦胧诗人，寻求新的诗歌史形象，他们当时提出了“Pass北岛”的口号。在文学代际的更替中，一代新人要登上历史舞台，攻击前人，或“丑化”前人，是一种常见的战略，这一点并不希奇。但值得重视的是，他们从另一个角度，提出朦胧诗人身上存在的两个问题：一是历史代言人姿态。在朦胧诗人的作品中，往往存在某种受难英雄的自我想象，依据这种自我想象，诗人代表“集体”发言，对历史进行反思或控诉，北岛的名作《回答》就是一个例子。这样一种“姿态”产生于特殊的历史语境，具有很强感召力，但在新一代诗人看来，“代替历史发言”是一种自我夸张的表演，远离了个体的、当下的生存感受，他们更倾向于书写真实的日常经验。另一个问题，是“意象”主义的倾向。朦胧诗虽然是一场美学上的先锋革命，但在表达方式上，仍未摆脱新诗传统的样式，如偏爱使用那些十分文学化的、具有象征色彩的意象，这使他们的写作有一种内在的“成规性”，打破这种成规，寻找新的语言活力，也就成了当代诗歌的内在要求。

在所谓的“pass北岛”之后，80年代的先锋诗坛也进入了一个群雄逐鹿的时期，各地出现了大大小小各种诗歌群落。一方面，充满激情的实验冲动被广泛分享；另一方面，中国民间文化中的草莽气息也被唤醒，诗人们纷纷揭竿而起，抛出自己的宣言，诗坛也仿佛成了一个热闹的“江湖”。为了展示先锋诗坛风起云涌的全景，在1986年《深圳青年报》、《诗歌报》还推出了“中国诗坛1986’现代诗群体大展”。以此为蓝本，《中国现代主义诗群大观1986—1988》一书也随后编辑出版，对于80年代末的诗歌青年来说，这可以说是一本“红宝书x”，书的封面封底都是大红色，有很强的视觉冲击力。这本选集，不仅是诸多崭新的诗歌技巧、实验的大观，也是年轻诗人的“入门手册”，汇集了“数十流派、近百诗人力作约万行，并收有各诗歌艺术自释、群体简介等背景资料”，可以说将当时大大小小的诗歌流派一网打尽。只要一书在手，对当时诗歌“江湖”的分布，就可有大致的了解。其中，有著名的“非非”、“他们”、“莽汉”等流派，还有很多不十分知名、甚至很快湮没的诗歌群体。具体的写作方式暂且不论，只从这些流派的名称上，就可看出那种普遍的反叛、挑衅姿态，比如上海的一群诗人就自名为“撒娇派”，在宣言中他们是这样解释的：“活在这个世界上，就常常看不惯。看不惯就愤怒，愤怒得死去活来就碰壁。头破血流，想想别的方法。光愤怒不行。想超脱又舍不

得世界。我们就撒娇。”

这些流派的诗歌取向，当然是各不相同的，譬如有对语言形式的极端关注，诗人韩东就提出“诗到语言为止”的著名口号，还有对“前文化”、“前语言”感觉的还原追求，还有就是上面提到的“莽汉派”等，以一种反叛的、破坏性方式消解诗歌的神圣性，“反文化”、“反崇高”、“反诗歌”也是流行一时的风尚。这些颠覆性的诗歌实验，表面上鱼龙混杂，各不相干，有的甚至还处在争论之中，但在背后，都自觉不自觉地分享了一种共同的抱负，即要打破以往诗歌史提供的有关“诗”的认识，在一个更开阔、更复杂的空间里，探索诗歌的道路。诗人臧棣（也是北大中文系的老师）后来就在一篇文章中，将这种抱负概括为：“对可能性的追求”。“可能性”的追求，意味着诗歌写作不再是为了满足某种既定的诗歌标准或美学规范，而更多地要把诗歌当成一场语言的冒险。当然，这种情绪是偏激的、卤莽的、甚至是行为主义的，很多探索之作只有一时“实验”价值，在诗艺上十分粗糙，或者根本无法卒读。90年代以后，部分诗人提出了“中年写作”的概念，以期用一种更为复杂、沉实的写作理念，纠正80年代诗歌写作挥霍无度的青春性。

海子的诗歌写作，正是发生在上述背景当中的，但在一种常见描述中，他被当成是一个横空出世的诗歌天才、一个本质意义上的抒情诗人。说到天才，一个不言自明的假定会是，天才的写作和生活，是一种极端的个人行为，或超越了同时代平庸的同行，或者说根本上超越了他的时代，这是“海子”在一般读者心目中的基本印象。90年代后期，在网上曾流传过一份《诗坛排行榜》，用水泊梁山108将的名字比附当代诗人。譬如，在这个榜上，北岛就被排在晁盖的位置，而海子则是榜外高人，给他的评语是：“不敢高声语，恐惊天上人。”虽然，这是一种对死者的尊重，但也似乎暗示了海子与当代诗歌的某种疏离关系。的确，从诗歌方式来说，海子与他的时代也有深刻的不可通约性，首先，他对诗歌的理解似乎是极端浪漫主义的，对浪漫主义之后的诸多现代主义文学，他基本上持否定态度，认为它们是经验碎片化、分裂化的产物，这与80年代对“现代主义”的狂热是极不协调的。其次，在诗歌的题材、构成和手法上，海子也与80年代诸多口语化、平民化以及语言的过度实验拉开了距离，他的抒情短诗大多以乡村经验为背景展开，用抒情的文字构造一个质朴、梦幻般的世界，主要的意象为天空、河流、土地、黑夜、村庄等具有原型意味的元素性形象，给人的印象是，他的写作更多地具有情感的自发性和传统的浪漫品质，而与当代的先锋性实验迥然相异。但这只是一个表面的印象，从内在的角度看，海子的诗歌生涯、或者说他的“殉诗”历程，非但不是与当代诗歌的展开没有关联，反而是以一种剧烈的方式凝聚了当代诗歌，特别是80年代诗歌的抱负、勇气和隐衷。

姜涛 冲击诗歌的“极限”——海子与80年代诗歌海子诗歌的形式创造性（1）他的诗歌在具有质朴的抒情力量的同时，又充满了丰富的杂多性，或奇异、滑稽、或暴烈、凌厉，有一种混响式的轰鸣效果。这种对诗歌语言、想像的挥霍性、创造性使用，在新诗史上是十分罕见的。在80年代诗歌的背景中，这种形式创造性非但不是孤立的，反而与80年代诗歌的整体理想，有内在的一致性。

首先，海子的诗歌写作，是在八十年代的整体氛围中成长起来的，最初的影响则是朦胧诗人们的探索，这包括两个方面：一方面，江河、杨炼等对气势恢弘、立足于文化、传说、神话的史诗性写作，是他诗歌的出发点，一种“史诗”的情节一直支配着海子的诗歌道路；另一方面，顾城是海子的另一个出发点，顾城诗歌透明、纯澈的童话风格，自由灵动的气息，都对海子的写作产生着内在影响，海子的诗歌中也经常洋溢着一种顽皮的孩子气，自由嬉戏的精神，这一点是为很多评论者所忽略的。其次，在与同代诗人的关系上，海子不仅处于论辩状态，当时一批四川诗人尝试的文化史诗写作，就与他的“大诗”尝试形成呼应之势，这也导致了他后来离开北京，向西部漫游，寻找写作同道的举动。在某种程度上，他的诗歌方式并不被当时的北京诗坛认同。

1，充满张力的语言

这是海子诗歌的一些背景情况，但从我个人的角度看，海子与当代诗歌的内在一致性，主要还是体现在他对崭新的语言形式、修辞力量的发现上。上面已经谈到，80年代诗歌是一种过度“实验”的诗歌，诗人们开始认识到，现代诗歌首先应是一场与语言的搏斗，是一场不断寻求语言可能性的冒险。而海子的诗歌成就，也正是体现在这一点上。按照一般的理解，抒情是一种自发的行为，在根本是对修辞、技巧的反动，海子自己也曾说：“诗歌是一场烈火，而不是修辞练习”。然而，从文学的构成上讲，在“抒情”与“修辞”之间并不存在真正的对立，抒情力量的获得，其实也要借助一种文学的程式，或者说是一种修辞的结果。在这个意义上，海子的一些短诗虽然单纯、质朴，有直指人心的力量，但并不是说，它们放弃了诗歌的技艺，相反，他的许多作品都精雕细刻，充满了大胆的实验，从语言层面拓展了诗歌的可能性。《亚洲铜》等作品形式上的完美，已经被讨论过很多，下面我们就以海子的几首短诗为例，讨论一下他在诗歌形式方面的创造性。《面朝大海，春暖花开》大概是海子诗作中流传最广的一首，有些不知海子其人的读者，也读过它。最近，我听说在上海有家房地产公司还把它用到了商业宣传里，他们打出的广告词就是：“我有一所房子，面朝大海，春暖花开”。我们来看这首诗的第一段：从明天起,做一个幸福的人 喂马,劈柴,周游世界从明天起,关心粮食和蔬菜我有一所房子,面朝大海,春暖花开这是一首十分特殊的诗

作，从风格上看，平白如话，只是一个诗人的抒情性独白，但却具有极大的感染力，每个人都会不同程度地被其打动，但说不出为什么，换句话说，这种感染力似乎是不可分析的，是一种神来之笔。但在这里，我觉得还是可以作一点点分析的。具体说来，在这首诗中，海子显示出了一种对语言性质特殊的敏感，并把这种敏感转化成一种创造性。

首先，从标题上讲，“面朝大海，春暖花开”两个词，尤其是后者，是非常滥俗的习语言，甚至是文学的废弃物，一个稍有文学素养的人在写作时，都不会轻易使用诸如“春暖花开”、“姹紫嫣红”这样的词汇，但海子却大胆地将如此“大俗”的因素引入诗中，作为标题，一开始就形成一种奇异的感受，与整首诗的抒情语气形成反差，让读者感到面前象推开了一扇窗子，一个温暖光明的世界显现出来。在随后诗行的展开中，这种特殊的用词、用句技巧也起到了重要作用。比如，第一句：“从明天起，做一个幸福的人”，在某种意义上，也是在暗中模仿一种日常的语言方式。我们通常都会这样说：“从明天起，我要怎样怎样”，“我要锻炼、我要存钱、我要减肥等等”，但“做一个幸福的人”却不是上述可以计划、可以设计的行为，相反，在我们的生活经验中，“幸福”是一件可望而不可求的事。当我们读到这样一个决绝的句式（“从明天起，做一个幸福的人”），获得的恰恰是一种幸福的不可能感，是一个与幸福无缘的人的天真假想。海子使用了一个相当日常的句式，却传达出相当非日常的、沉痛的个人感受。再看后面的句子：“喂马、劈柴，周游世界/从明天起，关心粮食和蔬菜”。这是诗人对“幸福生活”的想像，却同样充满了一种天真的假定性，是一个与日常生活脱节的人，对所谓幸福生活的假想，特别是“粮食和蔬菜”两个词，都是被一般的诗歌所排斥的日常词汇，在诗中出现的，往往是玫瑰、丁香、菊花、橡树等高贵的植物，这两个“非诗意”形象的出现，又一次形成特殊的风格张力。

打破所谓“诗意”与“非诗意”的界限，将日常语言、日常经验纳入到诗中，一直是诗歌现代性的突出体现，诗人穆旦在晚年就曾在一封书信中谈到这个问题，他认为新诗中最大的一个分歧是：在“风花雪月”的审美经验外，能否用现代生活的形象写诗。这样一种“分歧”，在某种程度上，也延续到了当代。上面提到，80年代诗人对朦胧诗的反动之一，就是要打破语言的精致性、成规性，焕发出粗糙的活力。在海子这里，他其实也有意无意参与了这种反动，通过将非诗化的、日常的经验引入诗中，制造意外的惊喜、甚至是震惊的效果。这样的技巧，在海子的诗中是十分常见的，比如《太阳与野花》一首中有这样的句子：“月亮，她是你篮子里纯洁的露水/太阳，我是你场院上发疯的钢铁。”如果说，月亮、露水、太阳x是纯粹的诗意语言，“发疯的钢铁”一句的突然出现，就产生了震惊的效果，形成诗歌表达上一种爆发性的、乖戾的强度。

通过上述简单的分析，可以看出表面浑然天成的诗作，却包含着丰

富的修辞特征，海子正是巧妙地利用了一种诗化的抒情体式与非诗化的日常词汇、经验间的张力，在不同语言类型风格的落差中，实现了一种“化腐朽为神奇”的转换，用文学的术语的说，就是所谓的“陌生化”的效果。这种转化的能力，是海子非常擅长的，不仅表现在个别的词语、句式的使用上，还表现在其他层面，西川就曾提到，海子拥有一种惊人的“文化的转化力”。阅读海子的诗歌，尤其是长诗和诗剧，读者会感到一个芜杂的语言世界扑面而来，各种语言、文化的因素，比如俚语、日常词汇、谣曲，自由地组织、有时还激发出戏噱，杂多的、狂欢的效果。这里举一个例子，就是他的诗剧《弑》。这个诗剧的情节大致如下：古巴比伦王举办了一个全国性的赛诗会，目的是选拔王位的继承人，而残酷的规则是：所有的失败者都将被杀死。有四个年轻人为了刺杀巴比伦王，参加赛诗会，从而展开了一个复杂、血性的杀戮故事，最后在“王”的设计下，他被自己的儿子杀死，而这个儿子也自刎而死。很显然，海子借用了一些西方戏剧的资源，如索福克勒斯的《俄狄浦斯王》，莎士比亚的《哈姆雷特》等，整个诗剧的风格也十分庄严、凝重，但古今杂糅、雅俗并置的方式也得到了淋漓尽致地应用，海子调动了各式各样的语言资源，作荒诞的、恶作剧式的处理。比如，在诗剧中出现了“十三反王”这一组形象，代表历史上的众多反抗者，其中就包括洪秀全、项羽、李自成等，海子还为他们写了一只《“十三反王”歌》：“十三反王打进京你有份，我有份

十三反王掠进京

你高兴，我高兴

……

十三反王进了京

不要金，只要命

人头杯子人血酒

白骨佩带响丁丁”

在“十三反王”相继独白后，这一段文字由这十三个大“魔头”一齐合唱，还有流浪儿组成的歌队伴唱，在一片峻急、压抑的氛围中，对民间歌谣的模仿，显然带来了一种意外的效果，使得肃杀之中洋溢着诙谐，荒唐之中包含了神秘。在剧中，这样一种“文化转化力”是屡见不鲜的，比如，在剧中的人物公主“红”身边，还出现了两个老车夫，这两个老车夫一个叫老子，一个叫孔子，这是在家外的名字，在家里，他们一个叫“喜鹊”，一个叫“乌鸦”，海子还安排他们他们一前一后，在舞台上笨拙地舞蹈，哇哇乱叫。另外，海子还会突然引入一些当代的语言，让巴

比伦王的口中也冒出这样的话：“这么多死去的同志们，同志们，你们好/矛，盾，戟，弓箭、枪、斧、锤、镰刀。”在风格、语言、形象的古今混杂中，海子似乎在和很多东西开玩笑，不仅亵渎了传统，也有意挪用、戏仿当代的革命话语，但重要的是，通过这些“转化”，不同的历史、文化因素在诗中形成了对撞，一种巨大的包容性和穿透力也得以形成。

姜涛 冲击诗歌的“极限”——海子与80年代诗歌海子诗歌的形式创造性（2）2，对装饰性的反动

上面讨论的是海子处理语言、经验质料方面的创造性，在诗歌的展开方式上，他也有独特的尝试。他的很多诗作，读起来一起呵成，但仔细分析却缺乏必要的逻辑，与其说是精心构思的产物，更像是一场词语、想像的爆炸，譬如《祖国（或以梦为马）》一诗，也是海子的名作，而且是一般朗诵会上的保留节目，写得激昂扬厉，非常适合集体朗诵，有很强的感染力，我们来看其中的第三、四两节：“此火为大祖国的语言和乱石投筑的梁山城寨以梦为上的敦煌——那七月也会寒冷的骨骼如白雪的柴和坚硬的条条白雪横放在众神之山和所有以梦为马的诗人一样我投入此火这三者是囚禁我的灯盏吐出光辉万人都要从我刀口走过去建筑祖国的语言　我甘愿一切从头开始和所有以梦为马的诗人一样　我也愿将牢底坐穿”

简单地说，海子在这首诗中倾诉了他毫不妥协的诗歌态度（远方的忠诚的儿子，物质短暂的情人）、和对“语言”的狂热信仰（“此火为大”），从形式上看，它似乎遵循着一般朗诵诗的基本模式，以“我”的激情的独白展开，但是读者在受到情感冲击的同时，也会被诗中杂多纷乱的词语和形象所震撼，尤其是这第三、四节：从“祖国的语言”到“乱石投著的梁山城寨”，再到“敦煌”，再到寒冷的骨骼、坚硬的白雪，众神之山，一直到最后“将牢底坐穿”（我们都熟悉，海子在这里借用一首革命烈士的诗句），词语、形象在诗中急速转换着，但其中没有多少逻辑的关联，最关键的是一种强悍的节奏感，在语无伦次中，产生一种天马行空般的自由纵横能力。这种自由的展开方式，与海子对诗歌修辞特征的考虑，是有所关联的。在新诗史上，“意象主义”是一种非常有势力的话语，“意象主义”一个中心特征是看中语言的装饰性与暗示性，但海子对这一点有本能的敌意，在他看来，过度迷恋语言的雕琢会导致一种真实感受和生命粗糙活力的丧失，在一篇文章中，他写到：“对于表象和修辞的热爱”，是诗歌的世纪病，刚才也提到过，他认为“诗歌是一场烈火，而不是修辞练习”。这段话本身虽经不起推敲，但从某种角度说，它其实

是表达海子自己的诗歌追求，要打破诗歌语言上的装饰性、打破对所谓烦琐、优雅之美的营造，而恢复诗歌的一种自发性、直接性，让语言接近生命的原初激情——用他的话来说，就是所谓的“实体”或黑暗的力量（类似于“物自体”，但更接近“生命意志”）这些说法多少都有点神秘主义倾向，但它们的确说明了海子的诗歌追求，这种追求直接表现为一种语言的加速度。因此，我们在海子诗中常能感到一种自由的、狂放的自发性力量，洋溢着天机竣利的即兴色彩，语无伦次、又歪打正着。换言之，他看中的不是语言的装饰性、而是语言本身在惊人的联想中，产生的扩张力和包容力，或者用一个形象的说法来描述：“是一个词迫使下一个词歌唱”。我们再看另一首诗《歌：阳光打在地上》　阳光打在地上并不见得

我的胸口在疼

疼又怎样

阳光打在地上

这地上

有人埋过羊骨

有人运过箱子、陶瓶和宝石有人见过牧猪人。那是长久的漂泊之后阳光打在地上。阳光依然打在地上 这地上……

全诗以“打”这个词为中心，不断向前推进，读者与其说在品味诗意，不如说在感受语言简捷、短促的力量。

对语言装饰性的反动，还有另一种表现，就是将词语上升到“元素”的高度，或者说让它具有文化“原型”的意味，以形成诗歌的扩大的境界和表达上的简洁，譬如“黑夜”、“土地”、“麦子”等，用一些评论者的话来讲，海子甚至不是用“词”而是用“词根”来写作。譬如“麦子”或“麦地”，虽然后来成了诗歌中臭名昭著的复制品，但在海子那里，对它们的使用，却充满了创造性。“麦子”，对于中国人而言，无疑具有特殊的意义，它象征了农耕文化某种核心的隐衷，收获、饥饿、生存的根据。照理说，“麦地”存在于北方，而海子是南方人，应该写的是“水稻”，这说明在他的笔下，“麦地”这一“词根”首先不是基于真实的生活经验，而更多的是一种符号，一种巨大象征性的符号。我们再来看下一首诗《五月的麦地》： 全世界的兄弟们要在麦地里拥抱

东方南方北方和西方

麦地里的四兄弟好兄弟

回顾往昔

背诵各自的诗歌

要在麦地里拥抱

有时我孤独一人坐下

在五月的麦地梦想众兄弟看到家乡的卵石滚满了河 黄昏常存弧形的天空让大地上布满哀伤的村庄有时我孤独一人坐在麦地里为众兄弟背诵中国诗歌在这首诗中，“麦地”的具体形象并没有得到呈现，只是直接地作为一个词语“在这里”，它甚至不是中国的，而是超越文化的，接近一种他所说的实体，神秘、不可知、盲目的本源。海子诗歌的“元素”感，就是这样产生的。比较一下戴望舒《雨巷》中的“丁香”，虽然很抒情、很美，但只是作为一个装饰性的“意象”，服务于一种恍惚迷离的情调。

姜涛 冲击诗歌的“极限”——海子与80年代诗歌海子诗歌的形式创造性（3）3，负面的想象力

除了诗歌语言上的特性外，海子的诗歌想象力也是极为独特的，在讨论这个问题之前，我们不妨读一读海子的绝笔之作《春天，十个海子》： 春天,十个海子全都复活在光明的景色中

嘲笑这一野蛮而悲伤的海子你这么长久地沉睡到底是为了什么?

春天,十个海子低低地怒吼 围着你和我跳舞、唱歌扯乱你的黑头发,骑上你飞奔而去,尘土飞扬你被劈开的疼痛在大地弥漫 ……这是一幅死亡的自画像，诗人描绘了他自己死后的复活场面，充满绝望和悲伤色彩。春天，是万物复苏的季节，也是生命循环的开始。《圣经》上说：人的生命来于尘土也归于尘土，而在海子看来，“尸体也不过是泥土的再度开始”，这样一种基督教意义上的“复活”仪式，在现代诗歌中是屡见不鲜的，艾略特的《荒原》中也有如下的句子：“你去年种下的尸体/今年有没有发芽。”在这首诗中，“复活”被以更为戏剧化地展现出来：十个“海子”，也就是十个“我”围绕这一个“我”跳舞、唱歌，整个场面是具有巫术色彩的，十个复活的“我”对这一个死去的“我”的尽情戏弄，总让我联想其金庸笔下的“桃谷六仙”，而“你被辟开的疼痛在大地弥漫”移居，也似乎预示了他后来的死亡，几乎就是一个谶语。在这首短诗中，海子想像力的特质，也显露出来。简单地说，就是对身体、死亡、黑暗的倾心。

对于“身体”，海子是有特殊敏感的，而且在他诗中，有一种“同化”的想象，即：身体与泥土、与自然、与世界，在本质上是同一的，都是原始力量的外在表现，被同一种力量所支配。因此，在人与万物是不存在界限的，不仅尸体是泥土的开始，而且人的身体、器官也是与自然世界相互错杂的：“我的脸/是碗中的土豆/嘿，从地里长出了/这些温暖的骨头”（《自画像》）。从“脸”到“土豆”，再到“温暖的骨头”，遵循着身体与自然“同化”的逻辑，诗人想象力不断延伸着，再比如《思念前生》的一段：“庄子想混入/凝望月亮的野兽/骨头一寸一寸/在肚脐上下/象树枝一样长着”。骨头在身体中，象树枝一样生长，与上一例一样，都给诗歌带来一种奇异的色彩。有的时侯，这样一种技巧导致了令人震惊的比喻，比如他是这样形容桃花的：“温暖而又有些冰凉的桃花/红色堆积的叛乱的脑髓”（《你和桃花》）在传统的修辞成规中，“桃花”总会与阳光、春天等意象相连，但在这里，“桃花”的鲜艳，与“脑髓”一词的暴力、血腥，彼此碰撞，极为鲜明传达出盛开的花朵在诗人眼中呈现出的狂乱的生命力。在诗歌史上，将生理上的官能感受融入诗歌形象，或者说“用身体来思想”，是极为重要的现代技巧，海子的方式无疑是丰富了这种技巧。但更为要的是，在海子后期诗歌中，随着语言的加快、紧张，对身体的关注，不断发展成一种特殊的负面“想象力”，暴力的、死亡和分裂的景象遍布他的诗歌。

为什么说是“负面”的想像力，因为在一般的文学经验中，存在着基本的价值等级，比如崇高/邪恶，优雅/粗鄙，光明/黑暗，天空/大地等一系列的“二元模式”。在经典的文学想象中，这些价值等级是稳定的，比如北岛的诗歌想象就依据这一等级产生，或者说完全是“正面的”。而海子虽然在观念上是“反现代”，但在感受上，却发展了波德莱尔以来现代文学关于“黑暗”、“恶”的关注，并形成他想象力的核心，这也让他的诗歌与以往抒情诗歌的优美形态，形成了巨大的反差。相对于浪漫主义传统中，“我”的完整、自足，分裂、劈开的身体，是他诗歌中常见的形象：“在劈开了我的秋天/在劈开了我的骨头的秋天/我爱你，花楸树”（《幸福的一日》），而在《黎明》一诗中，我的身体有被想象为一本翻开（劈开）的书我空空荡荡的大地和天空 是上卷和下卷合成一本的圣书,是我重又劈开的肢体　流着雨雪、泪水在二月这些不完整、分裂的身体想象，在海子的长诗中更是多见，最突出的表现是“断头”这一形象：一颗头颅在天上飞翔。在海子那里，“断头”与失败的英雄相关，英雄虽然失败，但他的“头”升在空中，就成为了太阳。在身体的分裂、器官的翔舞中，万物同一，天空与大地也是颠倒的，受盲目的力量支配，充满了杀戮、献祭的仪式感。这种分裂、混乱的状态，非常类似于鲁迅小说《铸剑》结尾“三首俱烂”的场面，世界的、精神的、价值的秩序被彻底打乱，代之以某种黑暗力量的循环。可以参照的是，在另外一些诗人那里，世界、天地的秩序的稳定，则是想象力的来源，比如西川的名作《在哈尔盖仰望星空》，就包含这样一种结构：星空是神秘、稳定的

秩序象征，而星空之下、旷野之上一个人的敬畏之情（象个领取圣餐的孩子），正是来自天与地、神与人之间的垂直性紧张。在这样的结构中，诗歌提供的经验空间十分阔大，还有一种向上的升腾感，崇高的风格与意义的饱满，恰好与海子笔下的无序、暴乱的世界想象形成对照。

通过上述一些具体的诗例，我们领略了一下海子诗歌的形式创造性，他的诗歌在具有质朴的抒情力量的同时，又充满了丰富的杂多性，或奇异、滑稽、或暴烈、凌厉，有一种混响式的轰鸣效果。这种对诗歌语言、想象的挥霍性、创造性使用，在新诗史上是十分罕见的。在80年代诗歌的背景中，这种形式创造性非但不是孤立的，反而与80年代诗歌的整体理想，有内在的一致性。上面已经谈过，80年代的诗歌革命的动力，可以说成是“对可能性的追求”，这意味着要在既成的诗歌传统与样式之外开掘活力，这种追求的一个结果，甚至是要改变对“诗”的一般性理解。

姜涛 冲击诗歌的“极限”——海子与80年代诗歌海子的诗歌理想长久以来，诗歌只被理解为一种浅斟低唱，风花雪月式的文体，“抒情”性也被不恰当地窄化了，但海子复活了一种深刻的浪漫主义传统，即将诗歌的想像力等同于人类最高级的创造力。

从历史的角度看，新诗的发生是一种诗歌散文化的结果（打破了过去的诗体规范），用白话口语写成的散体“新诗”不像“诗”，或者说新诗不“美”，是它最初面对的最大的合法性危机。为了化解这一危机，将新诗写得更“美”，更象是“诗”，由是也成为新诗的一个基本动力。然而，随之而来的是，在某种意义上，“诗歌”越来越被理解为一种“美”的文学，抒情叙意是其基本方式，自然风景或内心的隐秘情感，是其大致题材范围，而充满朦胧暗示的意象表达，又是其主要的美学特征。用30年代诗人杜衡的说法，诗歌被当作了一种“泄露灵魂隐秘的艺术”。这种想象则有着非常深刻的影响，因为它不仅符合多数读者的期待，而也似乎符合某种文学的规律：诗，作为“纯文学”的极致，应该是一种特殊的、优美的、具有内在排斥性的文体。值得注意的是，它过度发展，就会导致一种精致、唯美，但又过于成规化的诗歌趣味的产生。在80年代，对诗歌语言精致性、成规性的反动，是诗人们共同的冲动：在第三代诗人那里，如韩东、于坚等，口语化风格的追求，激活了诗歌的清新活力；而在西川等北方诗人那里，智者的、箴言式的口吻的采用，也与对所谓“美文学”的反感相关，诗歌蕴涵的深远与风格的崇高，都有助于矫正肤浅和矫情；而在海子这里，他采用的方式是恢复语言与原始生命冲动的关联，诗歌的目的不是美，而是生命的神话。他曾经有这样一段

话："写诗并不是简单的喝水，望月亮，谈情说爱，寻死觅活。"甚至对他自己擅长的抒情诗歌，也持贬抑态度，他曾说："抒情，是一种自发的举动。它是人的消极能力。"对于诗歌，他给出了另外的理解。

具体说来，从风格上，增强诗歌的强度和力度，焕发语言质朴、粗糙的活力，这是海子的方式，更为重要的是，从观念上，他将"诗歌"的提高到无以复加的高度：这表现为对"创造力"的推崇。长久以来，诗歌只被理解为一种浅斟低唱，风花雪月式的文体，"抒情"性也被不恰当地窄化了，但海子复活了一种深刻的浪漫主义传统，即将诗歌的想象力等同于人类最高级的创造力。在浪漫主义诗学中，有两个概念是最关键的："情感"与"想象"，但在20世纪中国文学的接受中，"浪漫主义"的"情感"一面得到了强调，但"想象"的因素，在某种意义上却没有受到重视。在柯勒律治、雪莱等浪漫主义诗人那里，"想象"不单单是一个修辞的问题，而是一种化合万物，使不同因素达到有机综合，赋予世界整体与生命的能力，而"诗人"也被认作是现代社会里"未被承认的立法者"。海子的诗歌思考，在一定程度上，延续了这种思路。譬如，在他的诗中，诗人是作为一个"王者"的形象出现的："秋天深了神的家中鹰在集合/神的故乡鹰在言语/秋天深了王在写诗"（《秋》）作为"王"，诗人上升到了"造物主"的地位，他的写作有了一种造型的、创造的功能，在《旧约》中上帝正是用"语言"创造世界的（"神说要有光，于是有了光"），创世的过程就是命名的过程。

这种观念落实在写作中，就是对"长诗"的冲击。海子把自己的诗歌理想，设定为"大诗"，以区别于新诗史上常见的"纯诗"、"小诗"或一般的抒情诗。所谓"大诗"，指的是一种具有历史、经验、情感和文化包容性的诗歌，比如古代的史诗，以及象《神曲》、《浮士德》这样的对人类经验具有总结性、造型性的作品。为了阐发这种认识，海子提供了一种非常个人化的诗歌谱系，区分两种类型诗人："王子"、"王"。"王子"是指活在"原始力量"周围的抒情诗人，如凡高、雪莱、荷尔德林、叶赛宁等，他们与"原始力量"的对话是"一种抒发的、抒发的舞"；王，是指另一类巨匠型艺术家，能够将"原始力量"变成主体的力量，为我所用，如歌德、但丁等，他们与"原始力量"的关系是"正常的、造型的和史诗的"。海子的诗歌抱负，也要从"王子"成为"王"。这种抱负与当代先锋诗歌的基本内驱力——要重新刷新诗的定义、范围——也是深刻相关的。比如，他的长诗《土地》等作品，完成的是一个庞大的象征体系，从自然的轮回转到人与兽的混合，以繁复、巨大的幻想能力和造型能力，拓展了诗歌表现的疆域，正如骆一禾所言："他挑战性地向包括我在内的人们表明，诗歌绝不是只有新诗七十年来的那个样子。"

但海子长诗的悲剧性，也由此产生。他的后期写作结合了两种冲动，一是史诗的、大诗的冲动；但在实现方式上，他选取的方式则是一

次性的、行为主义的，这二者之间有深刻的矛盾：“史诗”作为一种构架庞大的写作，需要的是百科全书式的复杂和经验的广度、以及一种真正睿智的态度，是一种积累的、缓慢的巨匠型的工作。但海子选择的是直接的突入，一次性抵达。他说：伟大的诗歌，“是主体人类在某一瞬间突入自身的宏伟”，这种突击性、一次性的解决方案，恰恰是80年代激进的、语言行为主义态度的体现，希望以某种单一的、极端的方式获取“宏伟”，而“史诗”所要求的中介性、过程性，恰恰在这种理想中被拒绝。

在短短几年内，海子写出了他的“七部书”，这种“不断加速”的写作，本身就是一次性的行为。他的长诗，或“大诗”是以一个巨大的想象空间为前提的，依照骆一禾的描述：“东至太平洋以敦煌为中心，西至两河流域以金字塔为中心，北至大草原南至印度次大陆以神话线索‘鲲鹏之变’贯穿的广阔地域”，在这个广大的自然地貌上建立起自己的诗歌象征和原型系统的。这是一个惊人的描述，在新诗史上，另一个有此宏大空间感的是郭沫若。然而，一个诗人是如何驾御这一庞大的文化、历史空间的呢，海子的“大诗”中，具体的历史、经验是十分稀薄的，在其中你很难读到一个现代人的生存现实，他的诗歌理想只存在于文化典籍中，或者说只存在于文本中。他借用的典籍包括《圣经》、印度史诗《摩诃婆罗多》、《罗摩衍那》、希腊神话、戏剧，歌德《浮士德》等，他主要是通过“阅读”和“想象”来直接抵达他的诗歌理想的，而缺乏对现代生活的经验和洞察，这就使他的“大诗”在宏大的同时，也显得空洞、重复，经不起阅读。

海子在一首诗中称：“我已走到了人类的尽头”，就像孙悟空一个筋头翻了十万八千里来到世界的尽头一样。但在现代文学当中，一个人更典型的姿态是“在路上”，或者是鲁迅所描述的“过客”姿态。“走到人类的尽头”，这样一种态度非常决绝，带来了他人难以企及的超越感，但“路上”复杂的风景，或者说现代人的当下处境和繁复经验，也很难被这种态度接纳。在谈到但丁的时候，二十世纪的大诗人艾略特曾说过，为什么但丁能够写出《神曲》，用海子的话来说，他为什么能够写出一部“大诗”，是因为但丁生活在一个看得见“幻象”的时代，在那个时代人们有着统一的信仰、知识体系，所以《神曲》的写作是可能的。但现代社会是一个旋涡状的、焦虑的、破碎的世界，人的经验在纷繁的流变中变得高度复杂，需要一种另外的方式加以整合。海子的写作虽然朝向“大诗”的理想，但到与现代生活，有一种深刻的不可通约性，这也是他悲剧的另一个方面。

作为一门古老的艺术，诗歌在某种意义上已经发展到了尽头，尤其是当代诗歌，它要承受来自三方面的压力：古典诗歌的辉煌成就，西方诗歌传统的挤压，以及新诗在近100年发展中提供的传统。在重重压力之下，诗歌写作要想焕发自己的生命力，开掘出自己的可能性，不得不

首先将自己变成一场大火，象涅盘的凤凰一样，重新塑造自己的形态，展开全新的、令人震惊的羽翼，这是八十年代诗歌的理想，虽然是一种偏执的、失掉优雅分寸感的理想，这正是海子的价值和悲剧所在。

Table of Contents

001
002